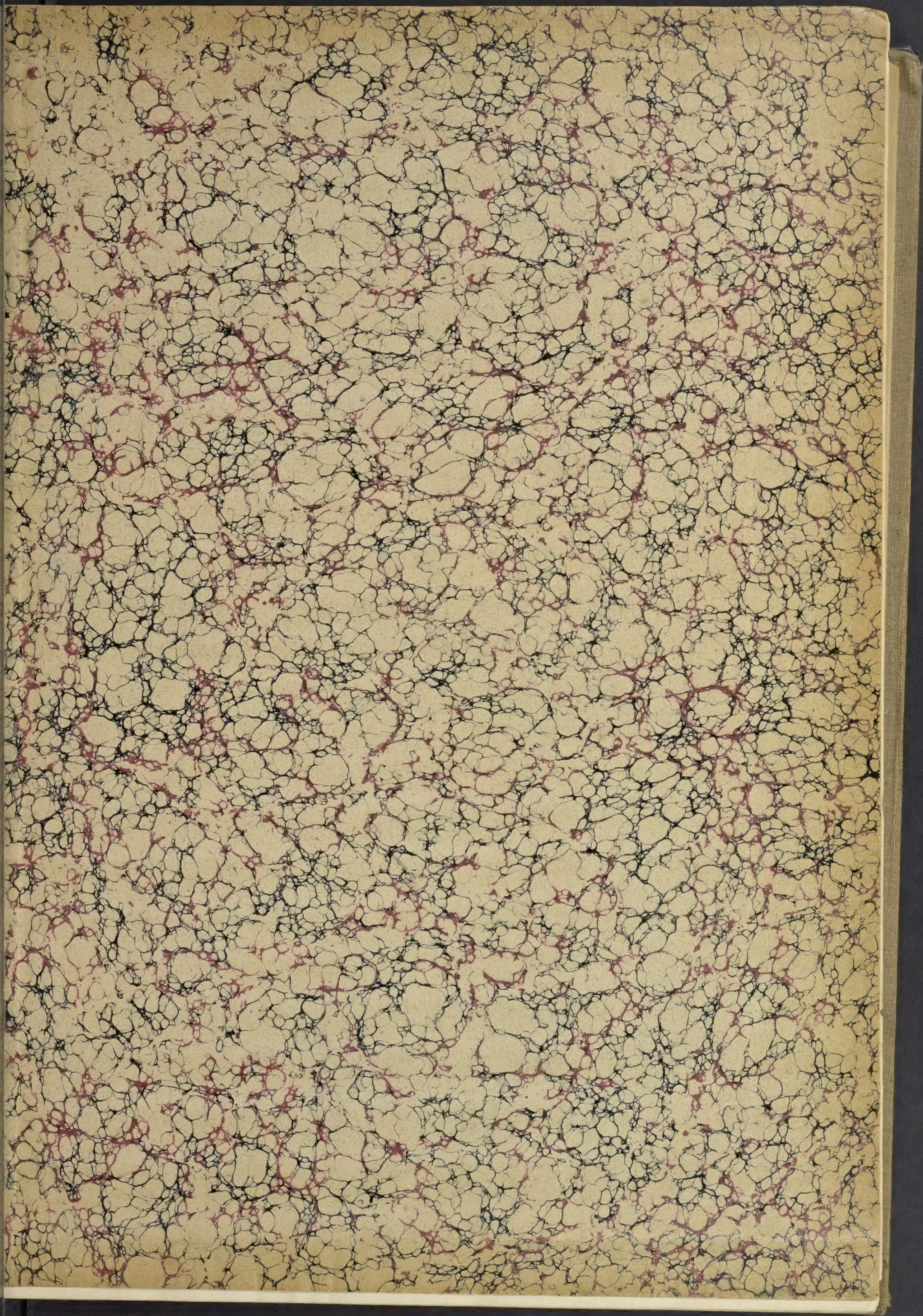


3 - hojas - 620 - pags - 1 - hoja - 33 - láminas

MUSEO ESPAÑOL

DE

ANTIGÜEDADES

EDITOR, EXCMO. SEÑOR DON JOSÉ GIL DORREGARAY.

MUSEO ESPAÑOL

DE

ANTIGÜEDADES

BAJO LA DIRECCION DEL DOCTOR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO,

INDIVIDUO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA,
CATEDRÁTICO DE LA ESCUELA SUPERIOR DEL CUERPO FACULTATIVO DE BIBLIOTECARIOS, ARCHIVEROS Y ANTICUARIOS, JEFE DE SEGUNDO GRADO DEL MISMO
Y DE LA SECCION PRIMERA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, ETC.

CON LA COLABORACION DE LOS PRIMEROS ESCRITORES Y ARTISTAS DE ESPAÑA.

TOMO VI.



MADRID:
IMPRENTA DE T. FORTANET,
CALLE DE LA LIBERTAD, NÚM. 29

MDCCCLXXV.

COLABORADORES DEL TOMO VI.

ESCRITORES Y ARTISTAS

Acebedo (Sr. D. José), Pintor.

Assas (Sr. D. Manuel de), Catedrático de la Escuela Superior de Diplomática.

Aznar (Sr. D. Francisco), Pintor.

Bustamante (Sr. D. Emilio), Dibujante.

Castrobeza (Sr. D. Cárlos de), individuo del Cuerpo facultativo de Bibliotecarios y Archiveros.

Catalina (Sr. D. Mariano), individuo del Cuerpo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.

Cebrian (Sr. D. José), Dibujante.

Codera (Sr. D. Francisco), Catedrático de Árabe en la Universidad Central.

Comlaeran (Sr. D. A.), Dibujante.

Contreras (Sr. D. Francisco), Dibujante y restaurador del Museo Arqueológico Nacional.

Donon (Sr. D. Julio), Litógrafo.

Escudero de la Peña (Sr. D. José María), Catedrático de la Escuela Superior de Diplomática.

Fernandez y Gonzalez (Sr. D. Francisco), individuo de número de la Real Academia de la Historia.

Fernandez-Guerra (Ilmo. Sr. D. Aureliano), individuo de número de las Reales Academias de la Lengua y de la Historia.

Fernandez Montaña (Sr. D. José), Presbítero, Ex-bibliotecario del Escorial.

Fita (Sr. D. Fidel), Presbítero, S. I. de las Reales Academias de la lengua y de la Historia.

Florez y Gonzalez (Sr. D. José María), individuo correspondiente de la Real Academia de San Fernando.

Fuster (Sr. D. Manuel), Pintor.

Janér (Ilmo. Sr. D. Florencio), individuo de número de la Real Academia de San Fernando.

Letre (Sr. D. Eusebio), Dibujante, Cromista y Litografo.

Madrazo (Ilmo. Sr. D. Pedro de), individuo de número de las Reales Academias de San Fernando y de la Historia.

Martí (Sr. D. José), Pintor.

Mateu (Sr. D. José María), Litógrafo.

Rada y Delgado (Ilmo. Sr. D. Juan de Dios de la), individuo de número de la Real Academia de la Historia.

Rios (Ilmo. Sr. D. José Amador de los), Académico de la Historia y de la de San Fernando.

Rios y Villalta (Sr. D. Rodrigo Amador de los), individuo del Cuerpo facultativo de Archiveros Bibliotecarios y Anticuarios.

Rutte (Sr. D. Teófilo), Cromista.

Saavedra (Excmo. Sr. D. Eduardo), de las Reales Academias de la Historia y de Ciencias.

Sala (Sr. D. Juan), Jefe que ha sido de la seccion Etnográfica del Museo Arqueológico Nacional.

Salas (Ilmo. Sr. D. Francisco Javier de), Capitan de navío é individuo de número de la Real Academia de la Historia.

Saviron y Estévan (Sr. D. Paulino), individuo del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.

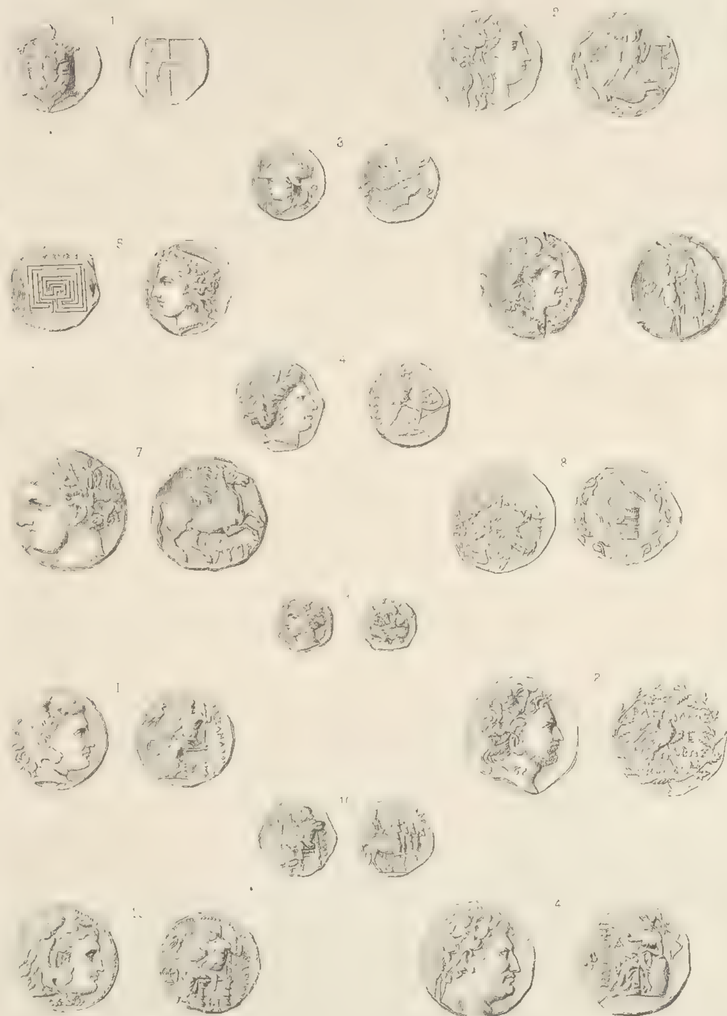
Serra (Sr. D. Jose), Pintor.

Teruel (Sr. D. J.), Dibujante.

Tubino (Sr. D. Francisco María), premiado por la Real Academia de San Fernando.

Velazquez Bosco (Sr. D. Ricardo), individuo correspondiente de la Academia de la Historia.

Villa-amil y Castro (Sr. D. José), individuo del Cuerpo facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Anticuarios.



MONEDAS GRIEGAS.

CONSIDERACIONES

SOBRE

EL ARTE MONETARIO GRIEGO

Y

DESCRIPCION DE ALGUNAS MONEDAS

EXISTENTES EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

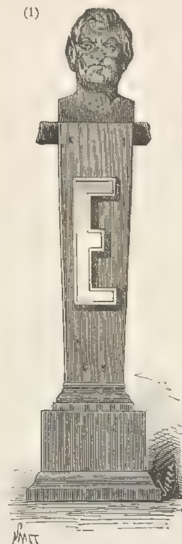
POR

DON CÁRLOS CASTROBEZA,

INDIVIDUO DEL CUERPO FACULTATIVO DE ARCHIVEROS BIBLIOTECARIOS.

I.

(1)



L arte monetario entre los griegos, orígen del de todos los pueblos antiguos y modernos, corresponde indudablemente á la época histórica en que las colonias griegas se extendian por todo el mundo entónces conocido.

Los autores están de acuerdo en que las antiguas naciones civilizadas usaron para su comercio los metales como unidad de cambio, pero siempre con relacion á un peso dado y convencional que era preciso determinar en cada nuevo contrato.

Parece que pueden señalarse, de cierto modo, los pasos progresivos que ha ido llevando esta parte de los conocimientos humanos.

En cuanto los hombres estuvieron constituidos en sociedad, usaron el cambio de unos objetos por otros, ó de objetos por trabajo.

Poco á poco aumentan la civilizacion y las riquezas, y se descubren las principales producciones naturales útiles al hombre; pero llegado el momento en que pueden trabajarse los metales, dá la humanidad un paso de gigante para su civilizacion futura.

Su ductilidad, la facilidad para ser divididos y subdivididos, y su duracion, los hicieron aptos para servir en casi todos los usos domésticos, instrumentos para la agricultura, herramientas, armas y adornos y joyas que se conocen desde la antigüedad más remota.

Usados los metales en estos primeros tiempos como unidad de cambio al peso, no tardaron sin duda en reconocer que, dando uniformidad á los pedazos de metal que tenian que pesar, les podria servir como de garantía de su verdadero valor, evitándoles así tener que recurrir á su verificacion en cada contrato particular.

Estos pedazos de metal de iguales tamaños recibieron nombres particulares expresando terminantemente su peso. A ellos se ha dado con razon el nombre de *monedas no acuñadas*.

(1) La E, inicial de esta monografía, está dibujada sobre la exacta copia de un *hermes* de bronce, romano, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

Sin duda á esta clase de unidad de cambio es á la que se refiere la Biblia cuando dice lo siguiente: «2. Él (Abraham) era muy rico y tenia mucho oro y mucha plata. *(Génesis*, cap. XIII.)

» 16. Él (Abimelech) dijo despues á Sara: He dado mil piezas de plata á vuestro hermano para que... etc.» *(Génesis*, cap. XX) (1).

Tambien los egipcios, ántes de usar la moneda acuñada que tomaron de los griegos, se sirvieron únicamente, segun parece, de pedazos de oro y plata en forma de anillos, semejantes á los que en tiempos muy posteriores, si bien antiguos aún, usaron los celtas, y en épocas más modernas los escandinavos, los ingleses é irlandeses y algunos habitantes del Norte de África (2).

Durante muchos siglos se estuvieron usando en las naciones más civilizadas del antiguo mundo, no sólo estas monedas no acuñadas, de que acabamos de hablar, sino lingotes irregulares, tanto en la forma como en el peso, sin marca que garantizase su valor de un modo oficial, hasta que los griegos tuvieron la idea de dividir el metal en pedazos regulares, más ó ménos circulares, acuñados y con tipos perfectamente marcados, todo lo cual constituye la verdadera moneda (3).

La mayor parte de los autores están conformes en la época en que se emitió por primera vez el metal acuñado y con tipos dados como signo legal para el cambio; casi todos convienen en que fué del siglo VII al VIII ántes de Jesucristo (4).

Que los griegos fueron los inventores de la moneda, no es dudoso, y puede demostrarse recordando los primeros tiempos de la fabricacion del numerario en los pueblos más importantes de la antigüedad.

---

(1) Y más adelante se lee: «14. Ephron le respondió· 15. Señor, escúchame: La tierra que me pedís vale cuatrocientos siclos de plata,» etc. «16. Quod cum audisset, Abraham, appendit pecuniam, quam Ephron postulaverat, audientibus filiis Heth, cuadringentos siclos argenti probatae monetae publicae.»

Aquí se ve bien claro que era preciso pesar la plata en que se convenian los cambios, é indudablemente los «siclos argenti probatae,» etc., quiere decir plata de buena ley, esto es, que estando conformes en que los lingotes de plata tenian la pureza necesaria (quizá por alguna señal que llevasen), no faltaba más que pesarlos para reunir la suma necesaria.

La misma observacion puedo hacer respecto á otros capítulos que tengo apuntados, pero no citaré más que el versículo 21 del capítulo XLIII, en que dicen los hermanos de José. «que volverian la plata (encontrada en los sacos) *al mismo peso.*

(2) Champollion dice *(Egipto*, trad. Vivanco, pág. 358) «Algunos han creido que la moneda legal en tiempo de los Faraones usada para cambios pequeños eran los llamados escarabeos, pero que para los contratos de consideracion usaban anillos ó aros de oro puro y de plata de un peso y diámetro determinados Esto último parece deducirse efectivamente de las pinturas aún existentes en la primera sala de la tumba de *Gurnah*, territorio de la antigua *Tebas*, cavada en la roca en medio de la falda de la montaña, detrás del *Rhamession.* En un extremo de la sala está pintado un personaje, que representa el difunto, cuyo nombre y títulos están en una inscripcion muy deteriorada de tiempo de Faraon Thoutmosis III. Delante están cinco escribas, anotando los hechos representados en las cinco partes del cuadro. En la más alta, anotan dos obeliscos de granito rosado, dos canastillas de anillos de oro (así dice Champollion, obra cit., pág. 320), dos cestos y dos montones de cornelinas, un cestito de granates, otra cesta con saquillos de oro en polvo, cuyos preciosos efectos se le presentan.

Siguen á esto quince personas de raza negra y barabrasa, que traen más cestas de cornelinas, rosarios de coral y cornelinas redondas, pieles de pantera, colmillos de elefante, piezas de ébano, etc.

En la segunda parte ó registro de este cuadro anotan los escribas dos cestas llenas de plata; otra llena de una materia azul (tal vez añil); otra de anillos de plata, y porcion de vasijas de plata y oro esmaltadas ó de esmalte puro, de hechuras hermosas y variadas (lámina 61 de la obra citada). Sigue á esto una fila de diez y seis extranjeros de color atezado, sin barbas y con largos cabellos, con un ancho cinturon de tisú con varios dibujos y borceguíes elegantes, que llevan como ofrenda ó tributo ricas vasijas como las que estaban ya al lado de los escribas, collares de colores y un colmillo de elefante.

En el tercer registro apuntan los escribas nuevamente las plumas de avestrúz, los troncos de ébano, un cinocéfalo manso, cestos de anillos y barras de oro, sacos de oro en polvo, colmillos de elefante, pieles de pantera, un cesto de bolitas de color rojo oscuro, en seguida trece extranjeros de dos razas distintas del África, negros y barabrasos, cubiertos con sólo un pedazo de piel· traen unos tras otros cestos llenos de anillos, barras ó sacos de oro, de metales preciosos, plumas y huevos de avestrúz, mazas y trozos de ébano, colmillos de elefantes, pieles de panteras y otros animales, monos y animales de todos tamaños y clases, una pantera, una girafa conducida por dos hombres por medio de dos cuerdas atadas á las patas delanteras, y un monito encaramado sobre el largo pescuezo de este cuadrupedo, y por último una porcion de bueyes y una sarta de perros de caza con collares, con lo que termina el cuadro.»

Interesantísimos son tambien los otros cuadros de esta tumba, que tanta luz dá para las costumbres egipcias.

(3) San Isidoro decia *(Orig.*, lib. XVI, cap XVII) que lo que constituia la moneda era el metal, el peso y el tipo.

(4) Los límites cronológicos entre los cuales está comprendida la invencion de la moneda, parecen ser los tiempos de Homero, en que no se conocia aún este sistema de cambio, y los de Solon, hácia el 600 ántes de Jesucristo.

Conocidas son las leyes de este sabio griego, que demuestran que en su tiempo se usaba ya la moneda acuñada. Respecto á lo que ha de pensarse sobre esto de los tiempos homéricos, véase la nota siguiente, que copio de la traduccion de la *Iliada* por Bareste, pág. 138. Dice el texto: «Glauco, sin duda privado de razon por el hijo de Saturno, cambia su armadura por la de Diómedes y dá á este héroe armas de oro del precio de una hecatombe por armas de bronce que no valian más que nueve toros.» Dugas Montbel hace con este motivo las siguientes reflexiones. «Algunos comentadores han deducido de esto, sin razon, que los griegos del tiempo de Homero tenian realmente una moneda llamada un *Buey.* Los mismos críticos se apoyan en un escrito de Plutarco, que dice que Teseo hizo acuñar una moneda con la imágen de un *buey;* pero Plutarco acogia todas las tradiciones sin discutirlas. Verdaderamente la imaginaria moneda de Teseo no tiene más realidad que el manuscrito de Homero, copiado por Licurgo para los descendientes de Cleófilo. Lo que hay de cierto es que, en tiempo de Homero, se recurria á los cambios para obtener los objetos más necesarios para la vida, como se ve al fin del libro VII de la *Iliada:* luego la moneda no existia; porque nunca se recurre á medios largos, difíciles é inciertos, cuando se posee uno pronto, fácil y seguro Siempre que se trata de canjear un prisionero ó de firmar un tratado, se pesan masas de oro, de plata ó de hierro; pero no se ve en ninguna parte que estos diferentes metales estén marcados con un cuño que les dé una garantía pública. Mas si fuera preciso oponer autoridades a la de Plutarco, no faltarian los pequeños Scolios, Apollonio, Pausanías y Eustathe, están de acuerdo para decir que la moneda es de invencion más reciente, y que el uso antiguo era el comercio al cambio.»

Las emisiones monetarias de los fenicios, con alguna seguridad puede decirse que no empezaron hasta los tiempos de las guerras médicas, es decir, cuando sus relaciones con los países helénicos tomaron gran importancia y fueron frecuentísimas.

En Egipto no se conocen las monedas acuñadas hasta que Darío I introdujo los dáricos hácia el año 520 ántes de Jesucristo, habiendo sido Ariándes, gobernador de esta provincia nombrado por Cambises, el primero que mandó acuñar en ella monedas de plata, ocurrencia bien funesta para él, como es sabido (1).

Los asirios tampoco tuvieron moneda propiamente dicha ántes de los griegos. La historia y los monumentos lo demuestran con alguna seguridad. Los descubrimientos hechos de veinte años á esta parte, curiosísimos respecto á su sistema de pesos, y los estudios filológicos, afirman aquella opinion (2).

Los cartagineses no tuvieron moneda hasta que estuvieron en relacion con los griegos de Sicilia.

Las primeras monedas que se acuñaron en territorio español fueron griegas (3).

La Gallia meridional conoció la moneda por las colonias griegas; en la Gallia céltica y la Pannonia no se desarrolló el arte monetario hasta despues de la expedicion de Antígono Gonatas á Grecia.

Al Oriente y Sur del Asia, en la Bactriana y en la India, las conquistas de Alejandro, que llevaron la civilizacion griega, llevaron tambien su sistema monetario, como puede verse estudiando sus primitivas monedas, de arte helénico perfecto.

En la Caracena, en parte de la Arabia y en todo el imperio de los Partos, no hay señales de moneda hasta que los Seleucidas la introdujeron: y la que usó y mandó hacer el célebre fundador de esta dinastía en sus vastos dominios era copia fiel de la de Alejandro.

Posteriormente, 250 años ántes de Jesucristo, Arsaces I funda la monarquía que lleva su nombre, y emite dos clases de monedas: unas semejantes á las griegas, aunque con su tipo especial; otras imitando á la primera moneda persa, con lo cual queria indicar que pretendia obtener la antigua supremacía asiática.

Ardishir, que fundó la dinastía de los *Sasanides* en 226 de Jesucristo, levantando el pendon de insurreccion contra los soberanos Partos, que proclamó la defensa de la antigua religion persa, que trató de hacer desaparecer el lenguaje griego, costumbres y civilizacion helénicas, introducidas por sus antecesores, y que mandó grabar monedas con tipos y leyendas que patentizaban su pensamiento, se nombra en ellas *Shahinshah*, es decir, Rey de Reyes, calificativo copiado de los que tan encarnizadamente combatió.

Diodoto, sátrapa de la Bactriana, que se declaró independiente en tiempo de Antioco II, rey de Syria, mandó acuñar monedas semejantes á las seleucidas.

En el Ponto y el Bósforo Cimmeriano las monedas de Leucon tienen la cabeza de Hércules, como los tetradracmas de Alejandro el Grande.

Los hebreos no conocen el uso de la moneda propiamente dicha hasta el pontificado de Yadus, en tiempo y por permiso especial del gran conquistador macedónico. Pero como este pueblo era verdaderamente singular, no copió

(1) Cuando los persas conquistaron la Lydia, estaba en uso en este país la moneda que tenia por unidad el dracma del sistema fenicio, que pesaba 3gr,540, que era $\frac{1}{240}$ de la mina, de las cuales 50 componian el *Kikkar* ó talento hebreo-fenicio.

Los persas adoptaron el sistema asiático, y tomaron, por consiguiente, como base de la moneda que mandaron acuñar allí, el dracma de 3gr,250 Pero Ariandes tomó el antiguo dracma de los reyes de Lydia, y mandó acuñar, para uso de los comerciantes fenicios, jonios y carios, que afluian á Menfis y Neucratis, las bellas piezas de plata de 28,00 gramos, 13gr,700 y 13gr,500, que fueron ávidamente buscadas, lo cual fué causa de su muerte, ya porque las acuñara faltando á las ordenanzas que habia sobre el numerario, ya porque emitió monedas sin permiso del gran rey su soberano.

(2) Creo, sin embargo, que debo citar una opinion contraria á este aserto. El Sr. Víctor Place, cónsul de Francia en Mossul, siguiendo las exploraciones del castillo de *Korsabad*, construido por el rey *Sargon* (á quien el profeta Isaías, cap. XX, llama el vencedor de la Judea, del Egipto y de la Etiopia), encontró un cierto número de poliedros de tierra cocida, á los cuales se ha dado el nombre de *barils*, y que en diez de sus caras tienen escritas 67 líneas en caractéres cuneiformes de extraordinaria finura.

Un inglés, Fox Talbot, las ha traducido, y de su traduccion se deducia que en tiempo de *Sargon* (712 años ántes de J. C) se conocian y usaban monedas de plata en Asiria.

Naturalmente esta opinion llamó la atencion en Inglaterra, é inmediatamente encontró opositores. El señor *Dickinson* publicó un artículo en la *Crónica numismática inglesa*, 1862, haciendo ver que semejante asercion contradecia á cuanto se sabe por los documentos y por las mismas monedas.

Talbot contestó que, cuando tradujo moneda en aquellas leyendas, entendia pedazos de plata marcados segun su valor.

Siguió la polémica, y despues de tomar parte en ella varios numismáticos y filologos, parece indudable que la equivocacion del Sr. Talbot ha partido de tomar unas letras por otras, fáciles de confundir, y por añadir distintas vocales, cosa aún más fácil en las lenguas orientales.

(3) Dice D. Antonio Delgado en su última obra: «Las monedas autónomas (españolas) más antiguas son las de plata de *Emporiae* y *Rhodas* con leyendas griegas.»

servilmente las monedas de ningun otro, sino que usó tipos y caractéres suyos propios desde la fecha ántes indicada hasta Judas-Aristóbulo (106 á 105 ántes de J. C.) (1).

Las colonias griegas de Italia trajeron á su madre patria el uso de las monedas. Pero como en ella el sistema de pesos y cambios metálicos era enteramente distinto del de Grecia, y no usaban en los contratos más que el cobre en lingotes irregulares de cierto peso, tuvieron que combinar el sistema latino de libras divididas constantemente en 12 onzas, con el griego de dracmas, minas y talentos.

Los griegos que se establecieron en Syracusa, adoptaron como unidad de moneda de plata el didracma dividido en diez partes, correspondiendo cada una al valor de una libra de cobre, y dividiendo ésta á su vez en 12 onzas.

Agrigento, Tauromenium y otras ciudades de Sicilia, copiaron este sistema. Al mismo tiempo los colonos de la isla de Eubea llevaron á la Italia meridional, especialmente á Rhegium, Zancle, Mesina, Naxos, Himera, etc., antiguas monedas de peso eginético acuñadas segun el sistema griego.

Tarento y Heráclea en Lucania usan igualmente el sistema mixto greco-itálico, pero con algunas diferencias respecto al de Syracusa.

En Crotona, Locres, Metaponto, Sibaris, Turium y pueblos de esta misma region se usó siempre el sistema griego (el peso ático generalmente, el fenicio y asiático muy poco) sin traza alguna de los *nummi* y *litrae* itálicos.

El sistema *osco* anterior á la influencia romana de las ciudades de *Campania*, es puramente griego, tomando por unidad el dracma fenicio.

Finalmente los romanos, que usaron en sus primeros tiempos el ganado vacuno ó lanar como base de su comercio (*pecus*, de donde viene la palabra *pecunia* con que más tarde se han designado las unidades de cambio), no conocieron el uso de los metales para moneda sino muy tarde relativamente. El oro en esa época les era casi enteramente desconocido, y la plata era sumamente rara, especialmente en las regiones central y septentrional. En cambio tenian el cobre extraordinariamente abundante. Le usaron como todos los pueblos, al peso: formaron, primero lingotes irregulares, *aes rude*, de peso conocido, y despues el *aes signatum*, que ya tenian una forma rectangular de peso y dimension considerables, pero con figuras en relieve por ambas caras (2).

En la mayor parte de las piezas de esta clase que han llegado hasta nosotros, á pesar de su rudeza, se conoce en lo movido de los animales, en la libertad é inteligencia con que están hechos, y en cierta intencion del escorzo, que han sido ejecutados en época muy floreciente del arte. Los tipos de algunos confirman esta idea.

De todos modos, el *aes signatum* no es reconocido oficialmente como signo de cambio hasta los años 454 ántes de Jesucristo (ley Aternia-Tarpeia), 452 (ley Menenia-Sestia), y definitivamente en 430 por la ley Julia-Papiria.

Posteriormente usaron los *asses librales* y submúltiplos, de los cuales no tengo que hablar ahora, pero sí advertir, porque este es mi objeto principal por el momento, que en los diferentes sistemas monetarios adoptados, tanto por los romanos, como en toda la Italia media, en el *Latio*, en *Etruria*, en *Umbria* y en *Picenio*, aparece como base el sistema mixto, por el cual los syracusanos y otros griegos de Sicilia trataron de combinar el sistema monetario griego, cuya base era la plata, con el antiguo uso itálico, en el cual el cobre era el tipo de unidad para el valor de las cosas.

Vemos, pues, que á los griegos se debe la invencion de la moneda, y que de ellos la tomaron los demás pueblos civilizados (algo diré despues respecto á la marcha de su propagacion). Pero ¿será posible determinar algo más esta interesante cuestion?

Todos convienen en la dificultad de resolverla. Cito á dos autores que tengo á la mano en este momento, como podria citar á muchos que hablan del mismo modo. Dice *Barthelemy:* «¿Quién fué el primer inventor de la moneda, ó al ménos cuál fué la primera nacion que empleó este sistema de cambio? Estas son cuestiones que es casi imposible resolver, porque parece que nos está prohibido el saber el principio de la historia de los pueblos.»

---

(1) Los últimos asmoneos ponen ciertamente leyendas griegas en sus monedas, y áun expresaban en ellas cierto vasallaje á los reyes de Syria; mas se nota al mismo tiempo, especialmente en las bilingües, el carácter propio de independencia encarnado en aquel pueblo tan célebre como desgraciado.

Pero llegó á reinar el feroz Heródes, fundador de la dinastía Ascalonita, y en sus pocas y ruines monedas se ve claro que era instrumento servil del ambicioso pueblo romano.

(2) Pesan todos cerca de 5 libras romanas; para los pesos inferiores se servian del *aes rude* ó de lingotes regulares de forma cúbica ó elíptica, sin tipos, con simples signos de valores, y cuyo peso variaba desde una libra y submúltiplos hasta una onza.

Los lingotes mas antiguos, correspondientes al *aes signatum*, tienen por tipos el buey, el carnero ó el puerco.

Tambien *Hennin* dice: «¿Quién podria establecer el momento preciso de la invencion, no de la palanca, el primer descubrimiento del hombre, sino de la rueda, del arado, ó del barco? Es verdad que la de las monedas es de una época muy posterior y necesitaba gran número de conocimientos anteriores; sin embargo, se puede aplicar á este descubrimiento una parte de las consideraciones que se refieren á las otras invenciones.»

Pues bien, á pesar de lo que piensan numismáticos tan ilustres; á pesar de no haber encontrado resuelta esta cuestion en ninguno de los autores que conozco, me atrevo á emitir mi opinion sobre materia tan de antiguo debatida, pero con la timidez y desconfianza propias del discípulo que hace observaciones á sus maestros.

Dejo á un lado las antiguas tradiciones fabulosas de haber sido *Saturno* ó *Jano* los inventores de la moneda. Tampoco debo fijarme en si lo fueron *Itono*, ó *Numa Pompilio*, ó *Servio Tulio*, porque estas tradiciones no tienen fundamento alguno.

Hay autores que suponen el orígen de la moneda en *Cyme;* ó en Atenas, algunos en Naxos y otros en Persia. Estas opiniones ya muy respetables, son sin embargo sumamente combatidas por ilustres arqueólogos.

Pero hay dos más generalmente seguidas y á las cuales apenas hay oposicion. Una, la de los que consideran á Fidon, rey de Argos, como el primero que mandó acuñar moneda; otra, la de los que siguen á Herodoto, que asegura que el descubrimiento de la fabricacion de la moneda se debe á los lydios.

Voy á hacer algunas observaciones á estas hipótesis. Indudablemente, el pueblo que haya sido la cuna de esta invencion no ha podido estar aislado en el mundo, como ha sucedido por espacio de muchos siglos á varias naciones: ha debido ser, forzosamente, un pueblo de gran comercio y de relaciones vastísimas. Esto que discurrimos *à priori*, nos lo demuestran las mismas monedas primitivas que, áun perteneciendo á lugares extraordinariamente lejanos, presentan los caractéres seguros de estar fabricadas en épocas muy próximas.

¿Cómo se propaga la civilizacion en el siglo VIII ántes de Jesucristo? Puede decirse que en el movimiento civilizador de esta época y de las anteriores hubo flujo y reflujo; es decir, parte primero del Asia á Europa, vuelve de ésta á aquella con las colonias griegas de los siglos XII y XI, difundiéndose despues, desde mediados del siglo VIII, del Asia Menor (el país más floreciente en el desarrollo artístico), á todo el mundo entónces conocido.

En esa época, de las dos tribus helénicas más célebres, rivales casi siempre, la de los dorios tiene una influencia más directa en la Grecia propiamente dicha, mientras que la jónica la tiene completa en el Asia Menor. Aquella fué poco susceptible á la civilizacion progresiva (1); ésta, por el contrario, adquirió prontamente el más alto grado de cultura y sobrepujó á los demás pueblos en el siglo IX, en la poesía, en la filosofía y en el gusto artístico.

Es natural que una invencion de tanta importancia como la acuñacion de la moneda, y que exige tantos conocimientos mecánicos para poder utilizar los metales, tuviera su orígen en el pueblo de civilizacion más adelantada.

A los jonios, pues, considero como los inventores de la moneda propiamente dicha.

Ahora bien; los que suponen que Fidon fué el primero que mandó acuñar moneda, faltan á esta regla de crítica, porque si bien parece que fué un monarca ilustrado, lo fué comparado con sus antecesores; pero la Argólide en su época estaba sumamente atrasada en relacion á la Jonia (2).

La moneda eginética es considerada por algunos como la primera (3). En el Museo tenemos, y en toda coleccion de alguna importancia existen ejemplares de la mayor antigüedad.

En unos la tortuga del anverso es sumamente tosca, y el hueco del reverso completamente irregular.

En otros la tortuga es ménos tosca, y el cuadrado incuso del reverso está subdividido en otros cuatro, cortado el último por la diagonal.

Los más modernos, de esta clase se entiende, tienen la tortuga del anverso perfectamente marcada, y en el reverso un cuadrado incuso dividido en cuatro partes cuadrangulares desiguales, tambien cortada la mayor por su diagonal: en el primero de ellos hay una A; en el segundo Π, y en el tercero un delfin. (*Lámina* núm. I.)

---

(1) Bouillet dice: «La invasion dórica hizo retrogradar la civilizacion en Grecia y causó una especie de edad media de 5 á 6 siglos.»

(2) Los autores no están de acuerdo respecto á los años del reinado de Fidon. La mayor parte le suponen muy anterior á la época de la invencion de la moneda. Además, debe tenerse presente que creen muchos numismáticos (V. *Hennin*, 47) que el orígen de la opinion de considerar á Fidon como inventor del arte monetario, está en una moneda de los Beocios, que tiene por leyenda ΦΙΔΟ. Pero esta pieza es de una época muy posterior á la de las primeras emisiones, y el nombre pertenece al magistrado que cuidaba de la fabricacion de la moneda.

(3) No creo, como he dicho, que Fidon fuera el inventor de la moneda, ni que en su país se hiciera el descubrimiento; lo que parece es que Fidon arregló los pesos y medidas de su reino, modificándolos probablemente, tomando por unidad el peso eginético, lo que quizá haya dado lugar á la idea de la invencion de la moneda.

¿Es posible que, si este fué el prototipo, no se copiaran en otros pueblos? Además, estudiando su fábrica me parece que pueden considerarse algo más modernas que las de algunos pueblos del Asia Menor.

Por otra parte, ¿podria señalarse el paso de la moneda de Egina á algun otro punto? Me parece que no. Si allí hubiera sido descubierto el modo de acuñacion, tendríamos que decir que al mismo tiempo se descubrió en otros pueblos. Uno de los numismáticos modernos de más reputacion emite tan peregrina idea; pero la expone como de pasada, sin haberse fijado en ella al parecer, tratando una cuestion distinta.

Pues aceptando la opinion de que los jonios fueron los inventores de la acuñacion de la moneda, puede seguirse, con gran probabilidad de acierto, la marcha de su propagacion.

Aun si quisiéramos aceptar la opinion de Herodoto (el cual pudo muy bien equivocarse, porque cuando escribió existia la moneda hacía ya más de 300 años), pueden combinarse perfectamente las dos hipótesis. Consignar que en Lydia empezó la emision de la moneda, quiere decir que se acuñó la primera moneda en el territorio de Lydia, no que los lydios fueran los inventores, como algunos han creido. Si efectivamente hubieran sido ellos, no pudo ser, segun la época, más que reinando príncipes de ninguna importancia fuera de su país, poco ilustrados, y precisamente en tiempos de disturbios civiles y áun domésticos, que no suelen ser los más á propósito para invenciones: ó reinando *Melés* (747), ó *Candol*, de la familia de los Heraclides (736), ó *Gyges*, fundador de la dinastía de los *Mermnades* (708); éste extendió las relaciones de la Lydia con los griegos, y aliado á los de *Mileto* y *Esmirna* se apoderó de *Colofon* y de la *Troade;* pero ya hemos dicho que, aunque hacía pocos años, en su época ya estaba descubierto el modo de acuñar los metales, segun todos los autores. *Creso*, que fué el último rey de esta dinastía (559 á 547), se encontró ya muy adelantado el arte monetario. Su fama de riquezas es universal, y quizás esto es una prueba de nuestra opinion, porque Creso, á las conquistas hechas por *Halyatte*, añadió la Jonia y las otras colonias griegas, de suerte que su dominacion se extendió por la mayor parte del Asia Menor (1).

Que haya sido en el territorio de Lydia en el que primeramente se acuñó la moneda, así lo creo, porque en aquel tiempo casi todas las colonias griegas que formaban la confederacion *Jónica* estaban en la costa de Lydia.

Si queremos estudiar el movimiento que lleva la propagacion de la moneda, comparémosle con la marcha de las colonias *Jónicas*, y nos admirará su constante paralelismo.

Hácia 1140 ántes de Jesucristo, los *jonios*, echados del Ática donde se habian refugiado por su expulsion anterior del Peloponeso, pasaron al Asia y se establecieron en las costas de la Lydia y de la Caria, region que con las islas próximas *Samos* y *Chios* llevó desde entónces el nombre de *Jonia*.

Estos colonos fundaron diez ciudades en el continente, que fueron, nombrándolas del Sur al Norte, *Mileto*, *Myunte*, *Priene*, *Epheso*, *Colofon*, *Lébedos*, *Teos*, *Clazomene*, *Erytrea* y *Phocea*, y dos en la isla de *Lesbos*, *Metylene* y *Metymna*. Se desarrollaron con perfecta independencia y formaron una confederacion. Casi todas florecieron extraordinariamente; pero á todas sobrepujó en grandeza comercial y marítima la ciudad de *Mileto*. Su poderío en el mar llegó á ser comparable al de *Tiro* y *Cartago*, pues pudo equipar flotas de 100 navíos de guerra.

Llamo la atencion de tan notable ciudad, porque me inclino á creer que allí fué donde se verificó tan importante descubrimiento (2).

Esta ciudad, sometida por Ciro hácia el 548 ántes de Jesucristo, fué completamente arruinada durante las guerras médicas.

La época que precedió á la dominacion *persa* fué en general para las ciudades jónicas la de mayor prosperidad; pero es muy notable y sumamente interesante para esta cuestion numismática, que así como *Fócea* dirigió sus flotas hácia la parte occidental del Mediterráneo, *Mileto* impulsa su movimiento especialmente hácia el Norte.

Excepto *Salamina* en *Chipre* y *Naucratis* y *Chemmis-Paralie* en Egipto, las demás colonias suyas estuvieron en

---

(1) Los autores antiguos dan nombre á una porcion de monedas usadas en su tiempo ó que se usaron en tiempos anteriores. *Alejandros*, *cistóforos*, *cizycos*, *daricos*, *philippos*, *focaideos*, etc, *Herodoto*, *Plutarco* y *Pollux*, hablan de los *crescides*, es decir, de las monedas de oro que *Creso* mandó acuñar en la Lydia. Las que están hoy reconocidas como tales son dobles estatéros, que tienen por unidad el dracma de 5gr,540. Segun tengo entendido, hay tres variedades, dos en *Paris* y uno en *Munich*. Sus tipos son un leon echado, un toro andando, y el de Munich parece que tiene en el anverso las cabezas y cuellos de un leon y de un toro, unidos y mirando á inverso lado. Los tres son incusos en sus reversos y sumamente irregulares.

(2) *Mileto* perteneció á la *Caria*, lo cual contradice algo la opinion de los que siguen á Herodoto; pero hay que considerar que, desde las guerras médicas en adelante, están bien marcados los límites de la *Caria;* no así en los tiempos heróicos de la *Grecia*. Por otra parte, su situacion está completamente al N. O. de la *Caria*, por consiguiente, limítrofe ó poco ménos al territorio de Lydia.

la *Propontide*, en *Mysia*, en el *Hellesponto*, en las costas del *mar Negro*, en la *Cólchide*, en la *Tracia*, en el *Chersoneso* y *Bósforo*, habiendo llegado hasta *Odesa* y *Olbia* entre los *Escytas*.

Pues esta marcha de Mediodía á Norte ha llevado, al parecer, la fabricacion de las monedas primitivas. De las colonias de *Mileto* hay monedas incusas (que yo sepa) de *Salamina*, *Phanagoria*, *Cardia*, *Sinope*, *Lampsaca*, *Parium* y *Cyzico*.

Pero de todo lo que voy diciendo, el argumento más fuerte en apoyo de mi opinion es, en mi concepto, que de las doce ciudades que nombro más arriba, y que formaron la confederacion Jónica, se conocen monedas incusas de once de ellas, es decir, de todas menos de *Myunte*, quizá por estar tan próxima á *Mileto*. Además de estas ciudades confederadas, emitieron moneda incusa las cuatro colonias jónicas *Abdera*, *Siphnos* y las islas *Samos* y *Chios*.

A estos argumentos positivos puede añadirse uno negativo, pero digno de atencion.

La *Jonia* empieza á decaer á mediados del siglo VI ántes de Jesucristo. Los persas, al mando de Ciro, la conquistaron casi por completo en 548, y aunque se sublevó en 504, fué vencida de nuevo y quedó sujeta al yugo persa, hasta que las victorias de los griegos de Europa en la segunda guerra médica (480 y 479) le devolvieron la libertad, declarando su derecho de independencia el tratado de Cimon en el año 449. Pero desde entónces, enteramente debilitados los jonios, estuvieron bajo la dependencia sucesiva de los persas, de los atenienses, de los espartanos, y posteriormente de los sucesores de Alejandro, hasta que finalmente cayeron bajo la dominacion romana.

¿Qué marcha lleva la emision de la moneda en casi todo el mundo entónces conocido, desde mediados del siglo VI hasta los romanos? La correspondiente á las vicisitudes de la Jonia.

Entónces empiezan á circular los *dáricos* (1), nombre que dieron los griegos á la moneda de oro real de los persas. Los del Museo tienen los tipos comunes. En el anverso: el rey de rodillas á la derecha, con corona radiada, el pelo largo, con un arco en la mano izquierda y la flecha en la derecha. Reverso: rectángulo incuso completamente irregular. La mayor parte de los *dáricos* que se han conservado hasta nosotros han debido ser acuñados en los reinados de *Darío* (522 á 485) y de *Xerxes* (485 á 472): desde entónces parece que la fabricacion estuvo suspendida, y sólo en ocasiones excepciónales los sucesores de aquellos príncipes emitian moneda de aquella especie; por ejemplo, durante las guerras médicas. En efecto, segun los testimonios literarios y las inscripciones (2), entre esa época y el reinado de Alejandro esta moneda corria con inmensa abundancia, sobre todo en Grecia y en el Asia Menor, porque los persas, así como usaban poco la moneda para su comercio interior, la acuñaban en grandes cantidades para el comercio extranjero y para las provincias occidentales de su imperio (3).

Hace á nuestro propósito el recordar tambien la inmensa cantidad de *cyzicos* que debieron acuñarse en cuanto *Mileto* y demás ciudades jónicas suspendieron la fabricacion de moneda. Los estateros cyzicos de oro, aunque acuñados en época muy floreciente del arte griego, son piezas de carácter arcáico y de formas irregulares, imitacion exacta de los antiguos estateros de las ciudades del Asia Menor. Sus tipos y símbolos son muy variados, pero todos llevan el signo distintivo de la ciudad de Cyzico, que era un atun.

Perdida hacía muchos años la preponderancia de *Mileto*, declinando ya tambien el poder de Atenas, se sabe por autores griegos que ya en 415 ántes de Jesucristo eran abundantísimos los cyzicos. Pero sobre todo, cuando las ciudades del Asia Menor quisieron aprovecharse del desastre de la expedicion de Sicilia para sacudir el yugo de Atenas, Cyzico aumentó extraordinariamente las emisiones de las piezas de oro, enviándolas en grandes cantidades á los principales puntos de comercio.

Cuando *Jenofonte* llegó á orillas del *Ponto-Euxino* á la cabeza de sus 10.000 soldados, en el año 400 ántes de nuestra Era, las únicas monedas que circulaban por aquellos países eran los cyzicos de oro.

En monedas acuñadas en tiempos próximos á la monarquía de Alejandro se nota una singularidad. Muchos esta-

(1) Hablando Lenormant de los dáricos (rev. núm. 1867), dice que los numismáticos contemporáneos dan tambien el nombre de *dáricos* á otras monedas de plata de los reyes de Persia, de dimensiones y tipos muy diferentes de los que hablamos más arriba. Divide esas piezas en cinco séries:— 1.ª Anverso: el rey en su carro. — Reverso: muralla almenada. — 2.ª Anverso: cabeza de Hércules. — Reverso: galera. — 3.ª Anverso: figura de dragon teniendo un delfin. — Reverso: galera é *hypo campo*.— 4.ª Anverso: el rey en su carro.— Reverso: galera sobre olas.— 5.ª Anverso: el rey sobre un *hypocampo* ó delfin. — Reverso: mochuelo con el látigo y la vara curva.— Estas monedas, acuñadas en tiempo de la dominacion persa, lo han sido en países diferentes; en Egipto y en Fenicia la mayor parte. De todos modos, los antiguos nunca los llamaron *dáricos*, y dice con razon el sabio numismático que es de esperar que al fin desaparezca semejante nombre.

(2) Corp. insc. graec. núms. 1511-1571.

(3) Estrabon, XV.

teros que tienen el símbolo característico de Cyzico, el atun, representan los tipos de otras ciudades del Asia Menor: el leon de *Mileto;* el jabalí alado de *Clazomene;* el medio Pegaso de *Lampsaco;* la esfinge de *Chios;* el perro de *Colofon*, etc., etc. (1). Esto supone que algunas ciudades de aquella region volvieron á acuñar moneda propia, lo que debió ser despues del tratado de *Cimon*, que concederia probablemente á los jonios la autonomía monetaria.

Creo que se ve con alguna claridad la marcha de los grandes centros de fabricacion de moneda antigua. Desde el siglo VIII ántes de Jesucristo hasta el 522, emiten y distribuyen sus séries monetarias los jonios por un lado, los eginetos en menor cantidad por otro; desde esta época hasta mediados del siglo V, los persas; del 472 á Filipo de Macedonia, los de Cyzico, y un corto tiempo del siglo IV los persas otra vez; desde 360 los filipos y los cistóforos sustituyen completamente á las monedas anteriores.

En el intervalo se habian acuñado y propagado muchas monedas, como los mochuelos ó vírgenes (2) de Atenas, los focaides, los creseides, los siclos, los alejandros, etc., que, aunque muy extendidas, no fueron universalmente adoptadas, ni marcan con tanta precision épocas y emisiones monetarias.

II.

Hasta aquí he hablado de la emision y rápida propagacion de la moneda en su primera época, consecuencia natural del comercio activo en todo el litoral del Mediterráneo.

Voy á presentar á grandes rasgos el desarrollo del arte monetario griego hasta el imperio de Augusto, desde cuya época el pueblo conquistador por excelencia impuso en casi todo el mundo antiguo su sistema monetario.

Poco dura la infancia del arte en los pueblos de la raza helénica, tan predispuesta al gusto y manifestacion de la belleza sensible.

A las monedas incusas, con el reverso completamente irregular y sin tipo alguno, van sucediendo en progresivo adelanto: primero, el reverso incuso de forma regular y geométrica, añadiéndole despues algunas letras; á esto sigue el reverso incuso aún, pero con tipos; y últimamente, reversos con tipos acuñados en relieve como los anversos. En algunas regiones usaron en antiguas épocas, no primitivas, un flan bastante delgado, apareciendo el reverso en hueco con el mismo tipo que el anverso: véanse, entre otras, las de *Caulonia*, *Tarento*, *Crotona*, *Metaponto*, *Sibaris*, etc. En el Museo existen algunos bellos ejemplares.

Las tres monedas eginéticas de nuestro monetario, ántes citadas, presentan los caractéres progresivos de la acuñacion incusa. Las tortugas de los anversos, que marcan tres épocas sucesivas, están en consonancia con los reversos ya descritos.

Antes de hacer una ligera exposicion del desarrollo artístico de los cuatro primeros siglos anteriores á nuestra Era, téngase presente una observacion sencilla, pero de mucha importancia tratándose de relacionar el arte y estilo de la moneda con su antigüedad respectiva, que es: que mientras en unos países se acuñaba ya con una belleza extraordinaria, en otros se emitian monedas verdaderamente toscas, ya fuese por atraso, ya por darles á propósito caractéres completamente arcáicos.

Una de las monedas más antiguas, de reverso incuso dividido en cuadrados iguales, pero con leyenda, es la de *Abdera* de *Tracia*, en cuyo anverso hay un grifo mirando á la izquierda y encima APTE, y en el reverso un cuadrado incuso dividido en cuatro cuadrados iguales.

Este pueblo fué abandonado por sus primeros habitantes y recolonizado por griegos que habitaban en Asia, es decir, por *teianos* de *Jonia* que venian huyendo de la invasion persa.

Las monedas de *Teos* y de *Abdera* confirman esta emigracion: unas y otras tienen por tipo principal el grifo; el carácter de la leyenda completamente arcáica, y la forma hueca del reverso, denotan su gran antigüedad. El grifo fué consagrado á Apolo, divinidad muy venerada en Teos.

(1) V. Mionnet, Sestini, etc.
(2) Los dos nombres dieron los griegos á los tetradracmas con la cabeza de Minerva.

Siguiendo la progresion del arte, se ven monedas, como las de *Clazomene*, que tienen el leon en relieve en el anverso, y el jabalí alado dentro de un cuadrado incuso en el reverso.

Estas séries corresponden á la época de la interesante moneda de Alejandro I, rey de Macedonia. Este ejemplar, de tanta importancia numismática, se acuñó cuando aún se fabricaban y eran de uso comun las monedas de carácter primitivo. En su anverso aparece un guerrero de pié con el casco macedónico y con dos lanzas; delante de él está un caballo que marcha hácia la derecha, todo dentro de grénetis: en el reverso hay dos cuadrados incusos, uno dentro de otro, guardando paralelismo sus lados, formando cuatro cuadrados pequeños el que aparece interior, y escrito en el espacio que queda entre los cuatro lados respectivos ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ. Todo en esta moneda indica su gran antigüedad; el anverso, los cuadrados del reverso, y Alexandro puesto en dativo con la *o* en vez de la Ω. Por eso está considerada como el monumento numismático más importante, respecto á la determinacion de fechas, puesto que se sabe á qué príncipe pertenece.

No hace muchos años se descubrieron unas monedas de plata de carácter muy semejante á la anteriormente descrita, alguno de cuyos ejemplares existe en el Gabinete de Medallas de Inglaterra. Estos singulares octodracmas, que esto es lo que creo que son, tienen en el anverso un hombre con el casco ó el sombrero macedónico (1), de pié, de frente, mirando á su izquierda, detrás de un toro que marcha hácia la derecha, viéndose además la cabeza y algo de la parte anterior de otro toro que va en la misma direccion. En el reverso hay dos cuadrados enteramente semejantes á los de la moneda de Alejandro I, y entre sus lados se lee ΓΕΤΑΣ ΗΔΩΝΕΟΝ ΒΑΞΑΕΥΣ (sic) (2).

Los edoneos habitaron un país fronterizo á la *Tesalia*, donde abundaba la plata, por cuya razon habian ido allí desde tiempos antiguos colonias griegas para trabajar en las minas. Los edoneos, en tiempo de *Getas*, debieron tener efectivamente abundancia de plata, porque si no hubieran acuñado didracmas ó tetradracmas á lo más, como los otros pueblos, y no octodracmas, como he dicho anteriormente.

A las monedas de *Alejandro I* siguen en órden cronológico, despues de las de *Perdicas II*, las de *Archelao*, tambien en extremo interesantes. En su anverso se ve al guerrero con el casco macedónico y las dos lanzas, montado en un caballo que va hácia la derecha; jinete y caballo de bellísimo dibujo. En el reverso un cuadrado incuso, y dentro de él, con mucho relieve, la parte anterior de una cabra: este tipo alude al modo ingenioso que usó *Carano*, fundador de la monarquía *macedónica*, para entrar en *Edesa*, aprovechando la oscuridad de la noche y siguiendo un hato de cabras. Esta moneda, que debió acuñarse del 413 al 393 ántes de Jesucristo (3), tiene en sí caractéres de arcaismo y de progreso. El reverso conserva la forma antigua del cuadrado incuso en un siglo en que ya se hacian en otros paises bellísimas monedas, con los tipos del anverso y del reverso en completo relieve. El anverso marca, en efecto, el adelanto de su época. Esta moneda; las de Maronea de *Tracia*, con el caballo, bien ejecutado, en el anverso y el cuadrado incuso con cuatro racimos de uvas, y al rededor, en leyenda arcáica, el nombre de un magistrado, en el reverso; las de *Acanto*, con el leon destrozando al toro, por un lado, y los dos cuadrados incusos de lados paralelos, por el otro; las imperfectas de *Lete*, de extravagante y tosquísimo anverso, pero con un bonito casco en el cuadrado incuso del reverso; las de *Metymne*, con la cabeza de Minerva en el cuadrado del reverso, y las bellísimas de *Cirene;* todas estas que conservan el estilo arcáico del reverso, y que han sido acuñadas probablemente hácia mediados del siglo V ántes de Jesucristo, sirven de enlace entre las del primitivo sistema y los bellísimos tetradracmas de los siglos III y IV ántes de nuestra Era.

Hay una série, la de *Aténas*, que estuvo en circulacion muchos siglos, cuyo principio fué ya bastante notable, pero cuyo desarrollo artístico no correspondió al que tuvieron los atenienses en las otras bellas artes. El nombre popular que les dieron los griegos fué principalmente el de γλαῦκες (mochuelos), pero tambien las llamaron κόραι (vírgenes) y παλλάδες (Pallas). Las más antiguas que conocemos tienen en el anverso el mochuelo y en el reverso un cuadrado incuso de forma extraordinariamente irregular: deben ser muy poco posteriores á las eginetas primitivas. Despues, en los siglos sucesivos, usaron los atenienses constantemente las monedas más generalmente conocidas,

(1) En el dibujo de *Humphreys*, que es lo que tengo á la vista, no se puede distinguir si el hombre ese es un pastor ó un guerrero.

(2) Como no conozco la moneda ni la puedo tener á la vista, tengo que atenerme al dibujo Humphreys no la describe; dice que hay unos ejemplares en dialecto dorico con el Basileus en genitivo, y otras en el dialecto jónico con el Basileus en nominativo, copiando en seguida la inscripcion arriba trascrita, pero con la diferencia de que en su copia aparecen las dos *oo* de ΕΔΟΝΕΟΝ, mientras que en el dibujo se ve claramente la segunda, en efecto, una *o*, mas la primera una Ω sin duda alguna

(3) Cuantos autores he consultado ponen fechas distintas, aunque en todo la diferencia es de diez ó doce años lo más.

cabeza de Pallas con laurea ó sin ella en el anverso y el mochuelo en el cuadrado hueco del reverso, dibujadas con valentía y soltura, pero enteramente toscas. En algunos ejemplares del Museo se ve la maestría con que fueron ejecutadas, conservando siempre, sin embargo, el tipo constante y el estilo arcáico. Aunque en los primeros tiempos de la emision de moneda parece que los atenienses debieron poner poca en circulacion, en comparacion con lo que hicieron otros países, quizás por la proximidad á *Egina*, que entónces acuñaba tanto, poco despues empezaron á ser muy buscadas, á causa sin duda de su pureza y peso exacto. A todos los *arqueólogos* llama la atencion que el arte monetario de Aténas no haya seguido un progreso semejante al del arte en las demás manifestaciones, como he indicado ántes. Unos creen que la causa fué la gran aceptacion de estas monedas en los países extranjeros, que obligaba á los artistas á copiar exactamente la moneda antigua; otros dicen que, si bien hubo en Aténas buenos pintores y escultores, no hubo buenos grabadores. Me parece más aceptable la primera opinion: en esto como en todo, á ser posible, debemos atenernos á lo que nos dicen las mismas monedas; juzgando con este criterio podemos observar que, en tiempos muy adelantados, es decir, en tiempos próximos á Alejandro Magno, cuando con éxito diverso hacía Aténas esfuerzos para reconquistar su perdido antiguo prestigio y poderío, se acuñaron tetradracmas de singular belleza en el busto del anverso, con símbolos delicadísimos en el reverso, y al mismo tiempo con el tipo constante del mochuelo, que podria ser muy caracteristico y aceptable á los antiguos, pero que no tiene nada de bello ni de artístico. Véanse, por ejemplo, los tetradracmas con los nombres de los magistrados *Menedos*, *Epigeno*, *Ophelo* y otros, y la dibujada en nuestra lámina (núm. 2), en los cuales los artistas que hicieron aquellos preciosos anversos hubieran sabido hacer otra cosa infinitamente más agradable que el consabido mochuelo.

Fijando la atencion en las grandes masas de monedas en circulacion en todas épocas, podemos observar que siempre ha habido, ya una série, ya otra, más universalmente reconocida y la más ávidamente buscada. Ejemplo de ello tenemos en la moneda romana, que ha llenado el mundo por espacio de muchos siglos, y otras clases que pudiera citar de la Edad-media y de los tiempos modernos, pero que no tienen cabida en este estudio. Sólo, pues (por estar comprendida en los siglos correspondientes á la emision de la moneda griega), presentaré el ejemplo de unos singulares tetradracmas de orígen mixto, religioso, político y de festividades públicas. Hablo de los *cistóforos*.

En el primer cuarto del siglo III ántes de Jesucristo, fué cuando estuvieron más en boga. De ellos existen dracmas, didracmas y tetradracmas. Pertenecen al sistema asiático (1).

Los dracmas y didracmas, cuyos tipos son la maza de Hércules y la piel del leon de Neméo dentro de una corona, por un lado, y un racimo de uvas con sus hojas por el otro, no fueron acuñados en tan gran número como los tetradracmas con la cista mística, que fué la que les dió su nombre. Sus tipos son, con diferencia de letras y de símbolos, los que representa el dibujo (*Lámina*, núm. 8). En el anverso la cista de Baco medio abierta, de la cual sale una serpiente, todo dentro de una corona de yedra; y en el reverso un carcax entre dos serpientes con las cabezas erguidas y las colas enlazadas, encima una abeja; en el campo, á la izquierda, $\overset{\text{A}}{\text{EΦE}}$; á la derecha una antorcha. Vemos que todos los símbolos demuestran que corresponde á Epheso.

Estas monedas pertenecen al Asia Menor. Las marcas que se han podido leer corresponden á *Esmirna* y *Epheso*, de *Jonia;* á *Sardes*, *Tralles* y *Thyatira*, de *Lydia;* á *Parium*, *Adramitium* y *Pergamo*, en *Mysia;* á *Apamea* y *Laodicea*, de *Frigia*, y á *Nysa*, de *Caria*.

Lo probable es que los reyes de Pergamo dieran el permiso para su fabricacion poco despues de haber cesado la emision de los tetradracmas de Jonia, de Mysia y de Eolia.

En el año 133 ó 132 ántes de Jesucristo, *Attales III* dejó en testamento sus estados á los romanos. No quiso (y con razon) pasar por este odioso testamento su hijo *Aristonico*, el cual se puso á la cabeza de su entusiasmado pueblo contra la invasora república; y como en este mundo puede más la razon de la fuerza que la fuerza de la razon, quedó prisionero en una batalla, muriendo en Roma miserablemente el año 129 ántes de Jesucristo.

Hasta este tiempo se acuñaron los cistóforos con los caractéres que he dicho (2); pero los romanos, aunque por

---

(1) El peso medio de los tetradracmas está entre $12^{gr},500$ y $12^{gr},800$; se aproxima, pues, el dracma á los $3^{gr},200$.

(2) Segun Tito Livio (lib. XXXVII y XXXIX, Manio Acilio Glabrio, despues de la victoria sobre Antíoco (190 ántes de J. C.), presentó en el triunfo, entre otros objetos de botin, 113 000 tetradracmas áticos y 248.000 cistóforos. — L. Cornelio Escipion (188 ántes de J. C), llevó á Roma 180 000 filipos de oro, 224 000 áticos y 331.000 cistóforos; y en 186 ántes de Jesucristo, Cn. Mancio Vulso recogió en su victoria contra los gálatas, 16.320 filipos de oro, 127.000 tetradracmas áticos y 250.000 cistóforos.

algun tiempo permitieron la fabricacion, mandaron fijar en ellos numeracion que marcara la Era de la conversion de esa parte del Asia en provincia romana.

Hácia mediados del primer siglo ántes de Jesucristo, empiezan á poner en latin los nombres de los procónsules romanos y van cambiándose poco á poco los tipos; hasta que Augusto, despues de la victoria de Actium, mandó acuñar monedas latinas con su busto en el anverso y la Victoria ó la Paz en los reversos, como tipo principal, siendo la cista en ellas un símbolo accesorio.

Vamos á ver ahora que en el siglo IV ántes de la Era cristiana, tomó el arte monetario todo el desarrollo imaginable. Es tal la belleza de las piezas grabadas desde esa época hasta la de Augusto en algunas regiones de Europa, de Asia y de Africa, que es imposible decidir dónde estuvieron los mejores artistas ó qué série lleva la supremacía á las demás. No hay necesidad de dar la preferencia á ninguna: todas son bellas, todos los artistas son griegos.

¿Quién no contempla con asombro los magníficos medallones siracusanos? ¿Con qué delicadeza, con qué finura, con qué gusto están hechas las monedas de *Agrigento*, de *Catana*, en *Sicilia*, y las de *Neapolis*, *Tarento*, *Metaponto*, *Heraclea* y *Thurium*, en el Sur de Italia?

La isla de Sicilia estaba habitada por dos razas distintas, que parece estuvieron en guerra contínua una con otra, cuando llegó *Archias* á la cabeza de una colonia de corintios, hácia el año 757 ántes de Jesucristo.

Fueron contínuas desde entónces las relaciones que mantuvieron con los griegos, y ya he indicado al principio de este artículo qué sistema monetario adoptaron, cuyo ejemplo siguieron muchos pueblos de la gran Grecia.

En tiempos aún remotos, cuando muchas ciudades acuñaban con los caractéres toscos y la rudeza del reverso incuso, ya manifiestan los artistas de Syracusa la excelencia que habian de tener sus inimitables cuños. La siguiente notable moneda demuestra perfectamente lo que acabo de decir. Por su fábrica, su estilo y su cuadrado incuso, aunque dividido en cuatro partes, se puede creer que fué acuñado del 470 al 480 ántes de Jesucristo. En su anverso tiene el carro de triunfo tirado por dos caballos al paso, con la leyenda ΣΥΡΑ de carácter arcáico encima del carro; en el reverso el cuadrado en hueco de que he hablado ántes, pero con la notable variacion respecto á las demás monedas de otros pueblos de la misma época, de que está inscrito en el cuadrado un círculo tambien en hueco y dentro de él la cabeza de Proserpina en relieve, muy bien trabajada, pero de carácter antiguo y con el cabello hecho al modo de aquel tiempo con los glóbulos pequeños.

Parece indudable que este haya sido el primer paso que dieron los grabadores syracusanos para salir del método ordinario y llegar á ejecutar los tetradracmas y decadracmas que nos encantan y admiran. En otro artículo he citado algunos nombres de grabadores griegos que *Raoul-Rochette* con extraordinaria sagacidad ha encontrado en monedas de *Syracusa*, *Catana*, *Naxos* y *Camerina*, en *Sicilia*, y en *Neapolis*, *Velia*, *Metaponto*, *Thurium*, *Tarento* y *Heraclea*, de la gran Grecia. Tratándose de obras maestras del arte del grabado, es imposible olvidar los tetradracmas syracusanos de los célebres artistas *Euclides* y *Evaenetos*, *Euthymos* y *Parmenides*, y los decadracmas del incomparable *Kimôn*.

La cabeza de Aretusa del anverso, rodeada de cuatro delfines, es de tanta grandiosidad, elegancia y belleza, que ninguna otra obra de grabado ha llegado jamás á sobrepujarla, si es que alguna ha podido igualarla.

Muchos creen que el objeto de estos notables medallones fué su distribucion á los vencedores en los juegos olímpicos, por lo cual es constante en su reverso el tipo de la cuádriga y la Victoria encima, en actitud de ir á poner una corona al que guia los caballos, con algunos otros pequeños símbolos accesorios y variados.

Hay tambien tetradracmas syracusanos que tienen por tipos la cabeza de Júpiter ó Diana ΣΟΤΕΙΡΑ, de precioso trabajo. Véase cuán bonita es la siguiente moneda del Museo, dibujada en la lámina, núm. 9. Anverso: ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Cabeza de Proserpina á la izquierda, con diadema, collar y pendientes. Reverso: ΣΥΡΑΚΟΣΙΟΝ. Hércules de rodillas, ahogando al leon de Nemeo; oro.

Es una variedad del núm. 700 de Mionnet: éste tiene los mismos tipos, pero detrás de la cabeza ΑΑ, y no hay más leyenda que la del anverso.

Todas las monedas de Sicilia de que he hablado hasta aquí, aunque de distintas épocas, están consideradas como autónomas; pero hay además las monedas reales, con los nombres de *Agatocles*, *Hieron II*, *Philistis* y *Hieronimo*. Todas son dignas de atencion y estudio por su belleza, y la mayor parte tienen en el reverso el carro tirado por los cuatro caballos al paso ó al galope. Hay, sin embargo, una série especial de tetradracmas que se diferencia de las

demás, ya en su tipo, ya en el lugar de su acuñacion. Aludo á las monedas del célebre Agatocles. Sus tipos son diversos, segun el objeto que tuvo al mandarlas acuñar. Al principio siguió el sistema admitido de la cabeza de Céres ó de Aretusa, y la cuadriga; pero despues emitió una clase especial de tetradracmas, en los cuales aparece ya su nombre. El que está representado en nuestra lámina, núm. 6, es extraordinariamente notable; y aunque lo cita el P. Romano en su Memoria *sopra alcune monete scoverte in Sicilia*, creo que no se haya copiado hasta ahora. Esta bellísima moneda de plata, de admirable trabajo, tiene en el anverso la cabeza de Céres á la derecha, con corona de espigas, pendiente de un colgante y collar de perlas: delante ΑΓΑΘΟΚΛΕΙΟ: en el reverso la Victoria de pié, á la derecha, erigiendo un trofeo: en el campo triquetra. La particularidad de esta moneda es que la mayor parte de las de su clase tienen el nombre de Agatocles en el lado de la Victoria, y el de *Koras* (Proserpina) en el de la cabeza, y esta es la única (ó una de las pocas al ménos) que tiene el nombre del rey en el anverso. Cree el P. Romano que estas monedas fueron mandadas acuñar por Agatocles en Africa, durante su expedicion contra los cartagineses. Dá razones sumamente juiciosas en apoyo de su opinion, y yo lo creo muy verosímil, porque desde esa época las relaciones entre Cartago y Sicilia fueron tan frecuentes, que á cada paso se ofrecen dudas en gran número de monedas para poder averiguar si están acuñadas en una ó en otra parte.

De esa misma série de Agatocles hay muchas tan iguales en su estilo y en sus tipos, que si no las distinguen algunos símbolos particulares, es aventurado atribuirlas al Africa ó á Sicilia. El P. Romano ha descifrado ingeniosamente algunos monogramas, por lo cual en muchos casos puede reconocerse el lugar de su emision. Es curiosísima, por ejemplo, la explicacion que dá de un monograma muy frecuente en esta clase de monedas, ΛΝ, que lo atribuye á ΑΝΤΑΝΔΡΟΣ, hermano de Agatocles. Si esta atribucion es acertada, como parece, los didracmas ó tetradracmas que lo tengan deben clasificarse en Sicilia; porque Agatocles, al partir para Africa en su célebre expedicion, dejó por gobernador de la Isla á su hermano Antandros.

Y esa comunicacion constante de unos pueblos con otros, y por consiguiente la copia fiel de sus monedas, no es sólo peculiar de Africa y Sicilia; en el mismo caso están otras ciudades.

Los bellísimos didracmas de *Corinto*, por ejemplo, fueron copiados exactamente en muchos pueblos. El tipo más usado lo representa la moneda dibujada en la lámina, núm. 3. Cabeza de Pallas á la izquierda, con collar en el cuello y con el casco llamado αὐλῶπις, rodeando su parte esférica una corona de laurel; en el campo un escudo redondo con la cabeza de Medusa? en medio: debajo las letras Α Ρ (probablemente ΑΡΓΕΙΑΣ). Reverso: Pegaso á la izquierda, debajo ϙ. (Mionnet, 255, suplemento; variedad.)

Respecto á la introduccion del tipo de la moneda de *Corinto* en *Sicilia* y en otras colonias *corintias*, creen el duque de *Luynes* y *Raoul-Rochette* que debe su orígen á la expedicion de Timoleonte cuando vino en socorro de Syracusa, que se encontraba á la sazon en un extremo de anarquía á consecuencia de la guerra que se hacian entre sí los dos partidos de *Dionisio* el jóven y de *Icetas*.

Segun su fábrica, los didracmas con el tipo del Pegaso pueden dividirse en dos épocas: la primera desde *Dionisio* el jóven (357) ó *Timoleonte* (345) hasta *Antandro*, es decir, hasta la expedicion de *Agatocles;* y la otra desde este tiempo hasta el principio del reinado de *Hieron II*, hácia el 269 ántes de Jesucristo. Al primer período corresponden las acuñadas fuera de *Sicilia*, en *Alizia*, *Ambracia*, *Leucade*, *Anactorio*, *Anfilochio* y *Locride*.

Las monedas que llevan con los tipos de que hablamos la leyenda ΛΟΚΡΩΝ, es probable que pertenezcan á la *Locride Epizephiri* (occidental), porque la moneda propia de la *Locride Opontina* tenia en aquella época tipos distintos, como vemos en el admirable ejemplar que voy á describir y que está reproducido en la lámina, núm. 4. Cabeza de mujer coronada con hojas de caña, á la derecha, adornada con unos pendientes formados por un aro circular, una media luna y cinco colgantes, y collar de perlas al cuello. Reverso: ΟΠΟΝΤΙΩΝ. Guerrero desnudo con el casco, *aulopis*, con cimera y crin, marchando á la derecha; tiene en el brazo izquierdo un escudo en el que está representado un grifo, y una espada corta en la mano derecha; en el campo hay una lanza dirigida contra él; plata. (Mionnet, 15.)

El dibujo del casco marcaria la época de la moneda, si hubiera duda de ella. Efectivamente, el más antiguo es extremadamente prolongado, pues su objeto era cubrir cara y cabeza en el momento de la batalla. Estos primeros cascos no tienen el adorno de crin ó penacho (λόφος) de los griegos. Despues son ménos prolongados, y fueron adornando, aunque paulatinamente, la parte esférica de ellos con una especie de mónstruo que llamaron φάλος, y que primero fué una quimera y despues un dragon. Estos cascos y los anteriores aparecen con una pieza convexa que

cubria la parte posterior de la cabeza. Otros, ménos antiguos, pierden esta pieza de defensa, presentan la crin ó penacho y se complica el dibujo de las figuras que les sirve de adorno (1).

Teniendo presente la costumbre que tuvieron los artistas de unos pueblos de copiar los grabados de otros, ya por las relaciones comerciales contínuas en tiempo de paz, ya por las expediciones guerreras, no podemos extrañar la prontitud con que acuñaron los cartagineses monedas de estilo siciliano, las primeras, segun se cree, que ellos usaron. Dice el P. Romano que las imitaciones más bellas y exactas de la cabeza syracusana, en la numismática púnica, son las que llevan las leyendas *Karth hhadasciath*, *am Mahhanath*, *Melkarth*, *Beer oth*, *Chephara* y *Hia*, abundantes, segun él, en electro, plata y bronce, con aquella representacion: y más adelante añade lo que copio, que me parece muy interesante y curioso: «Ciertamente un motivo grave debia determinar á los cartagineses para traspasar de las monedas syracusanas á las suyas el culto de Céres-Proserpina; y este acontecimiento no habia de estar muy léjos del tiempo del artista *Eveneto*, quien trabajó hácia fines del siglo V y principios del IV; pero la primera emision de la moneda con el tipo de *Demeter-Cloe*, debió ser de la última época de su carrera artística. Hablando con el señor duque de *Luynes* sobre esta cuestion, me sugirió la feliz idea, que adopto completamente, de reconocer tal ocasion en el acto en que los cartagineses, asustados por su desastrosa derrota en Sicilia, vencidos y perseguidos por Dionisio en el año 396 ántes de Jesucristo, consideraron como una gran felicidad el poder escapar en precipitada fuga y volver al Africa: alli, sublevados contra ellos los mercenarios de la Libia, reconocieron su falta ó imputaron su desgracia á la ira de los Númenes, especialmente de Céres y Proserpina, diosas protectoras de la Sicilia, cuyos templos habian saqueado. Inmediatamente determinaron adoptar su culto y les dedicaron estátuas, constituyendo además sacerdotes y sacerdotisas» (2).

No puedo detenerme más en este asunto: pero ántes de pasar á otra cosa, quiero recordar á los amantes del grabado las dos piezas siguientes de incomparable belleza.

La primera de que voy á hablar la han publicado, que yo sepa, *Barthelemy*, *Gesenio*, *Ugdulena*, *Eckhel*, *Mionnet*, *Perez Bayer*, el *P. Romano* y *Müller*. Todos convienen en su importancia, aunque difieren en su lectura. Sigo al *P. Romano* en su descripcion é interpretacion. Anverso: cabeza de mujer con mitra, sujeta por una cinta (Tænia) terminada en forma de gorro frigio, saliendo por ambos lados sus extremos para poderla atar al cuello. Los latinos llamaron *redimicula* á este adorno de cabeza. Por debajo salen los cabellos hasta la espalda, ensortijados en forma de rizos. Reverso: leon marchando á la izquierda, delante de una palmera; debajo la leyenda púnica *'am Mahhanath*. La mayor parte de los que se han ocupado de esta moneda convienen en reconocer en esta cabeza la *Astarte* de los fenicios ó la *Vénus* celeste ó *Urania* de los griegos. Dice el P. Romano que en su moneda se perciben bastante (*nella nostra moneta si lasciano scorgere abbastanza...*) los atributos celestes en la faja que rodea á la cabeza. Si he de decir verdad, en el dibujo que acompaña á la Memoria no veo, ni poco ni mucho, atributo alguno celeste ni terrestre. Pero en cambio, en un grabado de *Humphreys* (*The coin Collector's Manual*), no sé si copia de un ejemplar del Museo Británico (porque no dice su procedencia), se ven con mucha claridad una porcion de estrellitas en la cinta que sujeta ó adorna la especie de gorro frigio de la cabeza de Astarte (3).

Las monedas de *Cossura* y de *Mélita*, cuya fábrica y cuyo arte son completamente distintos de los de la moneda cartaginesa, representan tambien en el anverso la *Astarte*, que es la misma *Céres* ó *Proserpina* de los sicilianos, adornada con el traje siriaco; y así como los cartagineses, al adoptar el culto de *Céres* y de *Proserpina*, conocieron que podia confundirse fácilmente con su *Astarte*, así los sicilianos en tiempo de *Hieron II* empezaron á dar á *Céres* diversos atributos y á representarla de distintos modos, por ejemplo, con la cabeza velada, como se ve en las monedas de *Filistides*, y en algunas de *Panormo*, *Thermo*, *Cuna*, etc.

La otra célebre moneda existente en el Museo y copiada en la misma lámina, núm. 7, es la siguiente: cabeza de Céres á la izquierda con corona de espigas, pendientes y collar de perlas. Reverso: caballo galopando á la derecha,

---

(1) Estas mismas observaciones son aplicables á las monedas de Aténas, especialmente á la última que he descrito

(2) Sopra alcune monete, etc.

(3) Ya que he tenido que citar á *Humphreis*, debo decir que este autor, de excelente criterio en lo general, no habla nada de *Astarte* al describir esta moneda, y por el contrario, escribe que «en su anverso quisieron representar el retrato idealizado de *Dido* con un adorno fenicio en la cabeza, algo semejante en carácter al gorro frigio;» en lo cual el autor inglés no tiene razon. Müller clasifica estas monedas en la clase tercera de los tetradracmas acuñados por Cartago en Sicilia. El número 17 tiene la cabeza á la derecha, y el leon del reverso marcha tambien hácia ese lado. — Dice *Müller*, anverso, cabeza de Vénus; el gorro de la diosa tiene la forma de una concha. — Pta 7, 4 drac ats. 16gr,9.

delante de una palmera; debajo leyenda púnica. (Véase la lámina.) Müller duda si esta moneda es de oro ó de electro: la nuestra es de electro; peso, 22^{gr},63. Unos la han supuesto siciliana, otros cartaginesa; pero el estilo de la cabeza, la corpulencia del caballo, el poco relieve y su carácter general, hacen ver desde luego que la moneda es de Africa y no de Sicilia. En cuanto á la leyenda, sólo diré que, en mi concepto, tienen razon *Bayer*, *Bellermann* y *Müller*, leyendo *Byrsa*. Los que no leen esto, generalmente se equivocan en las tres cosas siguientes, ó en alguna de ellas: ó no han visto la primera letra, como *Judas* y otros; ó hacen la segunda letra un *tsade*, ó á la cuarta letra un *aleph*. El ejemplar del Museo, estudiado con detenimiento, deja ver claramente una pequeña parte de la curva de la *B* fenicia: la segunda es indudablemente un *aleph;* y la cuarta, que de seguro no es *aleph*, es muy probable que sea un *tsade*. Hay, pues, bastante fundamento para creer que quiere decir *Byrsa* (ciudadela de Cartago).

No fué Cartago la única ciudad de Africa que acuñó monedas imitando ó copiando las de los griegos. Sobresalió entre todas *Cirene*, dejándonos bellísimos ejemplares.

La *Cirenáica*, region del Africa al Oeste de Egipto, se extendia á lo largo de la costa septentrional del Mediterráno, desde *Syrte* hasta el cabo *Physco*. Sus épocas históricas principales son cuatro: primera, la de los Battiades, 640 á 450 ántes de Jesucristo; segunda, la de sus repúblicas independientes, de 450 á 322; tercera, la de los Ptolomeos, 322 á 66 ántes de Jesucristo; y cuarta, la época romana, desde el 66 en adelante. Desde mediados del siglo VIII la ocuparon las colonias helénicas; por eso sus monedas, aunque con tipos singulares y característicos, tienen el estilo y arte puramente griegos. Las primeras fueron incusas, con el fruto del *Sylphium;* despues pusieron la misma flor, cuyo tipo duró muchos años; se ven, sin embargo, en monedas muy antiguas, algunas figuras dentro del cuadrado incuso. (Muller, 23.) Como es natural, los períodos de la acuñacion de la moneda han seguido la misma marcha que los de su historia; debiendo hacer notar, sin embargo, que los nuevos conquistadores del territorio de la *Cirenáica* les debieron dejar cierta libertad para la emision de la moneda, porque en las séries sucesivas se observan caractéres de verdadera autonomía.

La moneda representada en el núm. 10 de la lámina, dá idea exacta de los adelantos del arte en el segundo período, que es al que corresponde. En el anverso está *Júpiter Lykaios* con laurea, sentado, mirando á la izquierda, apoyando un brazo en el respaldo de la silla, y teniendo en la otra mano un cetro: delante de él hay un águila volando con una culebra en el pico; detrás se lee ΙΑΣΟΝΟΣ. Reverso: cuadriga hácia la derecha, guiada por una mujer, que en este caso debe ser la ninfa *Cirene*, personificacion de la ciudad: encima la palabra ΚΥΡΑΝΑΙΟΝ y una estrella.

Algunos han leido en otras monedas semejantes el nombre del magistrado en nominativo ΙΑΣΟΝ, en nuestra moneda está indudablemente en genitivo. El águila que vuela delante de Júpiter lleva en el pico una culebra, como he dicho ántes. Esto me hace sospechar que lo que cree Müller que es una rama de viña en las monedas números 185-187, debe ser una serpiente, como pensaron *Hunter*, *Mionnet* y *Caredoni*. Últimamente, la figura que guia la cuadriga me parece la de una mujer, y no el conductor ordinario, como dice Müller al hablar de la moneda núm. 185, probándomelo, no sólo el ejemplar presente, sino la misma figura de la Victoria del núm. 192, la cual, quitándole las alas, queda del todo semejante á la del Museo.

El último ejemplo que voy á poner de monedas autónomas griegas, que confirma las observaciones que acabo de hacer sobre la influencia universal que tuvieron los griegos en el mundo antiguo, es el de una preciosa moneda de *Cnose* (Creta) que tenemos en el Museo, y está copiada con el núm. 5. La escojo entre otras, no sólo por su fino trabajo, sino tambien porque nos hace ver que áun en paises que influyeron poco en la historia de la Grecia, como sucedió á la isla de *Creta* despues de perder su gobierno monárquico y erigirse en república, el arte monetario sigue los mismos pasos y adelantos que en los continentes asiático y europeo. Esta moneda tiene en el anverso una cabeza de mujer, á la izquierda, adornada con flores, con pendientes de tres colgantes y collar de perlas en el cuello. En el reverso el laberinto de forma cuadrada; debajo ΚΝΑΣΙΩΝ, en el campo, á derecha é izquierda, un hierro de lanza y un rayo, y las letras Α Ρ (probablemente ΑΠΣΙΩΝ); plata. (Mionnet, 72.)

III.

Las séries numismáticas que hasta aquí he presentado, escogiendo las principales de cada época, pertenecen á las llamadas autónomas; exceptuando, si se quiere, á los daricos y á las de Agatocles, que pueden considerarse como monedas reales, puesto que fueron reyes los que las mandaron acuñar, aunque sus tipos y caractéres sean los de aquella clase.

La séries reales, propiamente dichas, empiezan en el reino macedónico.

Ni de *Carano*, que al mando de una colonia de corintios vino á fundar el reino macedónico hácia el 796 ántes de Jesucristo, ni de sus sucesores hasta Alejandro I, puede decirse nada con relacion á la numismática; porque, ó no emitieron moneda, ó la que mandaron acuñar tenia los caractéres de la época, y por consiguiente se ha confundido con las autónomas ya conocidas.

Téngase aquí presente lo que he dicho ántes de la célebre moneda de Alejandro I, porque es el punto de partida de la série macedónica. Él y sus sucesores *Perdicas II*, *Archelao I*, *Aeropo*, *Pausanias*, *Amyntas II*, *Alejandro II* y *Perdicas III*, es decir, desde el 500 ántes de Jesucristo, pocó más ó ménos, hasta el año 359 ántes de nuestra Era, emiten moneda con caractéres propios y formando série distinta de todas las demás. En todas ellas, hasta *Alejandro II* (369), se conservan el carácter y estilo arcáicos. Las de *Alejandro II* los presentan ya distintos. La cabeza de *Hércules*, la cabeza diademada y el caballo con el jinete, son indudablemente los prototipos de la célebre moneda de *Filipo II*.

El advenimiento al trono de este rey, marca una nueva Era en la monarquía macedónica, tanto con relacion á su influencia política, cuanto con respecto al estudio de la numismática. Hácia el año 356 ántes de Jesucristo, conquistó una region de la Tracia llamada *Crenides*, abundante en minas de oro, las cuales trabajó y explotó con extraordinario éxito, y de allí sacó la mayor parte de aquel rico metal que, acuñado con sus tipos propios, corrió entónces por todo el mundo conocido. A este rey, que está considerado como uno de los más profundos políticos de la antigüedad, que tenia, efectivamente, el carácter propio para ello, pues era valiente, ambicioso, astuto y pérfido (el mundo llamó y sigue llamando gran político al que reune estas cualidades), se atribuye un dicho, por desgracia demasiado exacto: «que no hay plaza inexpugnable, si es posible hacer entrar en ella una mula cargada de oro).

Terminadas sus conquistas de *Amphipolis*, *Pydna* y *Potidea*, de parte de la *Iliria*, de *Peonia* y de *Tracia*, dirigió sus miras á la Grecia, y ensayó su pérfida política, especialmente con Aténas.

Despues de varios hechos de armas, conquistas y áun derrotas, penetrando en Grecia en el año 338, con el pretexto de reprimir un atentado sacrílego, atacó al *Ática* y á la *Beocia*, tomó á Elatea y obtuvo en el mismo año la victoria de *Cheronea* sobre los *Atenienses* y los *Tebanos*, lo que ocasionó la pérdida completa de la libertad de Grecia.

No fué cruel con los vencidos, y poco tiempo despues volvió á Macedonia para preparar una expedicion contra los persas, que no pudo llevar á cabo porque murió asesinado en el año de 336 ántes de Jesucristo.

Su hijo *Alejandro* se encontró á la cabeza de la confederacion helénica, y con los preparativos para la invasion de Persia, elementos que aprovechó admirablemente para asombrar al mundo con sus conquistas.

Se conocen muchas monedas de plata de Filipo, didracmas la mayor parte, en cuyo anverso está la cabeza de Júpiter, bastante bien delineada, y en el reverso un hombre á caballo, ya parado, ya corriendo, porque hay muchas variedades de este tipo: al rededor ΦΙΛΙΠΠΟΥ, y en el campo símbolos variados.

No es esta série de plata la que interesa cuando se estudian las grandes masas de monedas circulantes en la antigüedad. La que está en este caso es la série de las piezas de oro que recibieron el nombre de Filipos φιλιππειος στατηρες, que se extendieron con inmensa profusion por todo el mundo antiguo, de tal modo que se acuñaron muchos de ellos en gran número de ciudades que no pertenecian á la monarquía macedónica. Sus tipos son, en el anverso la cabeza del Apolo de los macedonios adorado en *Ichnae* cerca de *Pella*, y en el reverso una biga, en memoria de la victoria que obtuvo Filipo en los juegos Olímpicos el mismo dia del nacimiento de Alejandro: cuyo tipo fué, por cierto, ridiculizado por éste. El peso medio de los que se conservan en el Museo es de 8^{gr},60; se refieren por consiguiente al sistema ático.

Los galos, que encontraron inmenso número de filipos de oro en el templo de Delfos cuando invadieron la *Fócide*, los copiaron á su manera, siendo desde entónces por muchos años, los tipos más comunes y apreciados en el Occidente.

Alejandro III (336 á 323), cuya vida y conquistas extraordinarias son bien conocidas, mandó acuñar gran número de monedas en Asia y en Europa. Se cree que muchas de las que corrian anteriores á él por toda el Asia, fueron reacuñadas con los nuevos tipos. Los *dáricos* debieron ser convertidos por millares en estatéros de Alejandro, los cuales se diferenciaban enteramente de los de su padre; tenian en el anverso la cabeza de Minerva, y en el reverso una Victoria con una corona y la armadura de un trofeo: son del peso ático (los del Museo pesan 8gr.,60), como los estatéros de su padre Filipo, pero tuvieron ménos celebridad, y no corrieron tanto como éstos. En algunos se ven unos pequeños símbolos en el campo del reverso, para indicar el lugar de su emision. Tambien son abundantísimos los magníficos tetradracmas. Algunos, especialmente los acuñados en el Asia Menor, son de incomparable belleza. La cabeza del anverso, que es la de un jóven, cubierta con la piel de un leon, ha dado ocasion á distintas opiniones; unos que, siguiendo á Visconti, creen que es el retrato de Alejandro con el carácter de Hércules; otros piensan que es sencillamente la cabeza de Hércules jóven. Algunos tetradracmas del Museo parecen haber sido dibujados con la intencion de copiar las facciones de una persona: entre otros el dibujado en el número 11 de la lámina. En el anverso tiene la cabeza con la piel de leon; en el reverso, Júpiter sentado á la izquierda apoyado en un cetro, teniendo un águila en la mano derecha: debajo de la silla Λ y dos monogramas. Es una variedad de los descritos por Mionnet.

En algunos ejemplares están las primeras letras de los pueblos donde se acuñaron, ó símbolos característicos, como el leon y estrella de Mileto, etc. Tambien los hay con las cabezas cubiertas, no con la piel de leon, sino con la piel de elefante marcando los colmillos, monedas acuñadas, segun se presume, despues de las victorias de la India.

Los tetradracmas de Alejandro fueron tan aceptados que los acuñaron casi todas las ciudades griegas, sometidas ó no á la dominacion macedónica, desde el *Epiro* á el *Indus* por una parte, y desde el *Bósforo* Cimmeriano hasta el Egipto por otra. La acuñacion de esta clase de moneda continuó despues de la muerte del gran conquistador, durando en la Tracia hasta el siglo II ántes de nuestra Era, y en el Asia Menor hasta el año 189 ántes de Jesucristo, en cuyo año, á consecuencia de la victoria que ganaron los romanos en la batalla de *Magnesia*, empezó la conquista de este célebre territorio, haciéndose completa en el primer siglo de nuestra Era, en cuya época era ya universal la emision de la moneda romana.

Así como los Filipos fueron copiados por naciones extranjeras (llamadas por ellos bárbaras), los Alejandros sólo fueron imitados por los de la Pannonia. Hay que tener presente para la inteligencia de muchas inscripciones del Asia Menor, del siglo III ántes de Jesucristo y algunas posteriores, que generalmente están las monedas con el solo nombre de χρυσοι, con lo que quieren significar los éstatéros de oro de Filipo ó de Alejandro (1).

Murió Alejandro dejando trazado el plan de su grandioso pensamiento. Quiso dar unidad al mundo oriental, tanto bajo el punto de vista político, cuanto bajo el punto de vista moral. Como no habia un hombre de bastante prestigio y fuerza para seguir adelante su empresa, todo fué confusion despues de su muerte: sus generales se disputaron el imperio, y el Oriente se ensangrentó con sus guerras. Al fin terminaron por cansancio y agotamiento, y tres grandes monarquías se dividieron el inmenso imperio del conquistador: el Egipto se reconstituyó como reino griego del Mediodía: la Siria fué el reino oriental y la Macedonia el reino occidental: la Grecia, á pesar de su apariencia de independencia, estuvo siempre más ó ménos sometida á la influencia macedónica hasta que cayó bajo el yugo de los romanos; y la Tracia, que formó primero un reino separado, no pudo subsistir.

Antigono y *Demetrio,* que quisieron apoderarse de toda el Asia: *Casandro*, que se declaró rey de Macedonia y trató de reconquistar la Grecia: *Lysimaco* en *Tracia* y *Ptolomeo* en Egipto, todos introducen en sus reinos la civilizacion griega, como nos lo demuestran sus emisiones monetarias.

Las monedas de los sucesores de *Alejandro*, *Filipo III*, *Casandro* y *Filipo IV* no tienen nada de notable. Las de *Demetrio Polyorcetes* (294 á 287) presentan ya con claridad el retrato del rey, y varían tambien en su reverso, pues usa un tipo igual al de su padre *Antigono* (que habia tomado el nombre de rey de Asia), con la figura de Neptuno,

(1) Corp. insc. graec. — Lenormant. — Mommsen, v.

aludiendo á las victorias navales conseguidas por uno y por otro. Tambien es notable la série monetaria de *Lisimaco* por la belleza de sus ejemplares, habiendo adoptado tipos distintos á los de sus antepasados: los que tienen en el reverso la Minerva sentada con una victoriola en la mano derecha, son sumamente bellos.

Cerauno, *Antigono Gonato*, *Demetrio II* y *Antigono Doson* no son célebres por sus monedas, pues de unos no se conoce ninguna, y las que se conservan de los otros no tienen nada de bellas ni de notables. No así Filipo V (221 á 178): este rey, que poseia grandes cualidades, engrandeció la monarquía macedónica, pero tuvo la desgracia de provocar conflictos con los romanos por su alianza con *Annibal*, y posteriormente por su desobediencia á la órden del Senado romano, en la que le mandaba cesar las hostilidades contra *Atenas*, *Rodas* y *Pergamo*, preparando así la ruina de la monarquía, lo que se verificó en tiempo de su hijo. Se conservan de él hermosos tetradracmas y didracmas; los tipos más comunes son su retrato por un lado, y la clava de Hércules con la leyenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΦΙΛΙΠΠΟΥ dentro de una corona, por el otro. Algunos tienen en una de sus caras la figura de una Minerva, perfectamente ejecutada, pero con carácter arcáico, como si fuera imitacion de una estátua antigua.

Perseo (178 á 168) siguió las guerras contra los romanos. *Paulo Emilio* atacó á los *macedonios* en Julio del año 168 ántes de Jesucristo, logrando romper su temible falange, dejando éstos en el campo más de 20.000 muertos y cayendo prisionero el mismo Perseo.

Así concluyó la monarquía *macedónica*, tan célebre en la historia como notable por sus séries numismáticas. La moneda dibujada en el núm. 12 de la lámina es un preciosísimo tetradracma de *Perseo*. No es posible encontrar otra en la que esté tan perfectamente caracterizado el retrato y tan hábilmente trabajado. El reverso, que tiene el águila de pié sobre un rayo (tipo copiado de los Ptolomeos) dentro de la corona de roble, está ejecutado con una soltura y valentía admirables.

Otro reino, siempre interesante cuando se habla de la historia antigua, el Egipto, nos ofrece una de las más preciosas séries numismáticas. Sus primeras monedas son enteramente iguales á las macedónicas. Los bellísimos tetradracmas de *Alejandro Aegus* (hijo póstumo de Alejandro Magno), atribuidos á Egipto por *Waddington*, *Borrell*, *Cousinery*, *Pinder*, *Feuardent*, *Müller* y otros, son copias exactas de los de su padre. Son preciosas tambien las dos rarísimas monedas de oro con la cabeza de Alejandro con la piel de elefante, y la proa, anteriores á *Ptolomeo Soter:* y es extraordinariamente importante el medio-estatero, cuyos tipos son: en el anverso, cabeza de Pallas á la derecha; y en el reverso, Victoria de pié con una corona en la mano; detrás ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ; debajo ΕΥ Φ., acuñado probablemente en la Cirenaica hácia fin del interregno, siendo todavía Ptolomeo Soter gobernador de Egipto.

Vienen despues, siguiendo el órden cronológico de esta série, las monedas del águila, con la leyenda ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ, desde el 306 ántes de Jesucristo, en cuyo año se declaró Ptolomeo rey de Egipto. En todas las colecciones importantes existen monedas de esta série: por su estilo y por su belleza artística se conoce que fueron griegos los que las dibujaron y grabaron. En otra monografía de esta misma obra están descritas y dibujadas algunas de las que se conservan en nuestro Museo Arqueológico Nacional.

Los *Edoneos* desde *Getas* hasta *Seuthes III* usan tipos y leyendas griegas.

Sciluro, rey de la Sarmacia europea, contemporáneo de *Mitridates II*, *Eupator*, extendió mucho sus dominios en el primer siglo ántes de la Era cristiana. Los tipos más comunes de sus monedas son: la cabeza de *Mercurio* con el *pileo* y el caduceo, con la inscripcion abreviada ΒΑΣΙΛ. ΣΚΙΛΟ. En *Olbiópolis*, que es donde se han encontrado estas monedas, tambien han aparecido otras con el nombre de la reina *Pythodoris;* cabeza de mujer y la biga; leyenda ΠΥΘΟΔΟΡΙΔΟΣ. ΒΑ.

Los jefes que se hicieron independientes y formaron el pequeño reino de *Peonia* acuñaron tambien moneda propia, imitando, como todos, á los griegos. Las monedas de *Patrao*, que reinó hácia el año 356, tienen tipos originales: en el anverso la cabeza de *Apolo*, haciendo quizá alusion al nombre del rey, porque Apolo se llamó tambien *Patròus;* y en el reverso un guerrero á caballo atropellando á un enemigo. De este reino no creo que se conozcan más monedas que del ya citado *Patrao*, de *Audoleon Eupolemo* y *Ariston*.

Gavaro, rey galo que invadió la Macedonia y la Tracia en el siglo III ántes de Jesucristo, acuñó inmediatamente moneda imitando á la de los griegos. Lo mismo hicieron sus sucesores, hasta *Rhemetalces I*, tutor de los hijos de *Cotys IV*, que mandó poner en los cuños el retrato de la reina ó el de su hijo *Cotys V* por un lado, y el de *Augusto* con la emperatriz Livia por el otro. A la muerte de *Rhemetalces*, esta parte de la *Tracia* fué declarada provincia romana.

Los cuños de los reyes de *Caria* son notables, no sólo por su buen trabajo, sino por haber precedido algunos años á los de *Alejandro de Macedonia*. Aunque algunos han supuesto que se conocen monedas de *Hecatomnus*, nieto de *Mausolo I*, no puede asegurarse que las haya hasta *Mausolo II* (377 á 362), con los tipos de *Apolo* por un lado, y *Júpiter Labradeo* con el *pallium* y la *bipenne* por el otro. Tambien están muy bien hechas las de *Hidriaeo*, con los mismos tipos y la leyenda ΙΔΡΙΕΩΣ.

En Chipre, *Evagoras*, *Nicocles*, *Phytágoras* y *Menelao* usan como tipos principales la cabeza de *Venus Astarte* y el *Apolo* sentado con el arco.

Dionisio y *Tisifono* de *Heraclea* representan la cabeza de Baco y de Hércules, ó alguno de sus atributos.

Los *Eacides*, que tanta celebridad adquirieron por las campañas de Pirro II, rey de *Epiro*, usaron, como los reyes ántes citados, leyendas y tipos puramente griegos.

Antígono, padre de *Demetrio* y vencedor de *Ptolomeo Soter*, mandó acuñar muchas monedas. Son notabilísimos los tetradracmas con la cabeza de Júpiter en el anverso, y en el reverso Apolo sentado en una proa de nave con la leyenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΑΝΤΙΓΟΝΟΥ. En el Museo hay algunos ejemplares bellísimos.

Zissetes era gobernador *persa* de Bitinia cuando Alejandro invadió el Asia. El conquistador macedónico no hizo más que cruzar aquella region, y *Zissetes*, aprovechándose de las disensiones y guerras de los generales de Alejandro, se declaró independiente, aunque no se sabe que llegara á tomar el título de rey. Sin embargo, las fechas de las monedas de este reino empiezan por él. Su hijo *Nicomedes I* (278 á 250), fundador de la ciudad de su nombre, puso en ellas su retrato. Estos y sus sucesores representaron en sus reversos á *Júpiter*, *Apolo* y *Mercurio* y pusieron las leyendas griegas. Hay tetradracmas de esta série, especialmente los de *Prusias*, de admirable ejecucion. Véanse algunos preciosos conservados en nuestro Gabinete de Medallas. El último Nicomedes dejó en herencia su reino á los romanos.

Los reyes de Capadocia acuñaron didracmas y dracmas. Los que llevan el nombre de *Philopator* son atribuidos á *Ariarathes VI:* todos ellos, hasta su último monarca, *Archelao*, que en sus monedas se titulaba el *rey Archelao, amante del país que habia fundado*, aludiendo á la ciudad que llamó *Sebasta*, usaron nombres y tipos griegos.

El pequeño Estado de *Pérgamo*, fundado por *Philetero* en el año 283 ántes de Jesucrito, que no comprendió al principio más que algunas partes de la *Mysia* y de la *Lydia*, se aumentó despues con la *Frigia-Helespóntica* y la gran Frigia. *Philetero*, que era un eunuco que gobernaba á Pérgamo en nombre de Lysimaco, se sublevó, apoderándose del inmenso tesoro que habia en la capital, y se declaró independiente. Sus sucesores *Eumenes I*, *Attalo I*, *Eumenes II* y *Attalo II*, tomaron su nombre como fundador de la dinastía, por lo cual son difíciles de clasificar muchas de las bellísimas monedas de esta série. Véase la dibujada con el núm. 14. En el anverso está la cabeza laureada á la derecha, marcadísimo retrato; y en el reverso, ΦΙΛΕΤΑΙΡΟΥ. Palas sentada á la izquierda, teniendo una corona en la mano derecha y apoyando el brazo izquierdo en un escudo: cerca de ella está su lanza; detrás un arco; en el campo una hoja de yedra y la letra A. (Mion. 673.)

Phrataphernes Sátrapa persa estableció la independencia de la Armenia. Su familia continuó reinando aunque con cierta sujecion á los Seleucidas; pero los generales de *Antioco* III, *Zadriades* y *Artaxio* se declararon tambien independientes, siguiendo su ejemplo una porcion de reyezuelos.

De ninguno de éstos se conocen monedas, que yo sepa: parece que *Arsames* es el primero á quien se atribuyen algunas con una larga é inusitada leyenda griega (1). *Xerxes*, *Abdisar*, *Mithridates* y *Antioco* emitieron tambien monedas con leyendas griegas, pero con tipos enteramente distintos á los de los demás reinos de la misma época. Son muy conocidas por las tiaras que cubren las cabezas de sus anversos. Tambien es singular la representacion de *Antioquia* figurada por una mujer sentada en una roca.

Otra de las monarquías más digna de estudio es la de los Seleucidas, soberanos griegos de Siria. *Seleuco I*, su fundador, fué uno de los mejores generales de Alejandro: á la muerte de este príncipe era gobernador de la Media y de Babilonia. Combatió primero á *Perdicas*, despues á *Polysperchon* y á *Eumenes;* pero en el año 315 fué vencido por Antigono, teniendo que refugiarse en Egipto, volviendo á atacar á aquél en Gaza donde se decidió su suerte futura, en el año 312, llegando á dominar en pocos años la *Asiria*, la *Media*, la *Persia Hyrcania*, la *Bactriana*, y gran parte del Norte de Asia.

---

(1) El *rey Samos el Justo, que honra á los Dioses*

En el 1.° de Octubre del año 312 ántes de Jesucristo, empiezan los cronologistas la Era de los Seleucidas y desde ese año deben contarse las fechas que se encuentran en un gran número de monedas de esta série.

Fué muy querido de los griegos, porque además de tener con ellos constantes relaciones políticas y comerciales, y de formar colonias en más de veinte ciudades de Asia, mandó volver á Grecia un gran número de volúmenes y de monumentos de arte que *Xerxes* habia llevado al Asia. Usó en las monedas muchos tipos distintos, todos griegos; en su primera época puso sólo el nombre sin calificativo alguno, añadiéndole despues el de su dignidad (ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΣΕΛΕΥΚΟΥ).

Uno de los primeros que mandó acuñar es el siguiente, que es como puede verse en la lámina número 13, una copia fiel y exacta del tetradracma de Alejandro, con la única diferencia de los monogramas y de que en éste tiene Júpiter un águila en la mano, y en el de *Seleuco* una Victoria en actitud de ir á coronarle. Anverso. Cabeza de Hércules jóven, cubierta con la piel de leon. Reverso. Júpiter Nicéforo sentado, mirando á la izquierda, la mano apoyada en el asta de lanza: debajo KP.: monograma 149 de Mionnet.

Sus sucesores usaron en sus monedas tipos griegos ejecutados con más ó ménos habilidad, poniendo en ellas el retrato del rey desde Antioco I (286 á 261), pero careciendo todas ellas de fechas hasta Antioco III el grande (223 á 187) que fué el primero que las puso en letras griegas y refiriéndose á la Era de Seleuco. La mayor parte de los soberanos de esta dinastía usaron la leyenda griega sencilla, pero *Antioco IV*, *Alejandro Balas*. *Antioco VIII*, y sobre todo el último *Antioco XIII* mandaron poner vanidosos calificativos en sus leyendas.

Entre los varios tipos que usaron los reyes de esta dinastía son muy notables los que representan á *Apolo* sentado en la cortina, la mayor parte de excelente dibujo: tambien son dignos de atencion los que tienen los Dioscuros á caballo, ó la figura de *Minerva*. Todos estos tipos hacen ver que era entre ellos predominante el politeismo griego: sin embargo no todos siguen el mismo sistema; *Triphon* pone en los reversos de sus monedas un casco de forma extraña adornado con cuernos de macho cabrío, y al título de rey añade el de ΑΥΤΟΚΡΑΤΩΡ, y *Tigranes* demuestra en sus monedas haber tenido cariño á la religion y costumbres orientales, porque además de los tipos de los reversos que se refieren á deidades siriacas, se representa en los anversos con la tiara oriental.

Concluyó esta monarquía, como tantas otras, quedando reducida á provincia romana.

Hubo dos dinastías que se conocen con el nombre de *Arsacides:* una de reyes Partos, otra de reyes Armenios. De las monedas de ésta, fundada en 218 de Jesucristo por *Arsaces*, hermano de *Artaban IV*, rey de los Partos, y destruida por los *Sasanides* en 428 de nuestra Era, no hago indicacion alguna, porque todas ellas corresponden á un período que pasa del límite cronológico que me he propuesto, que es la época de Augusto.

La de los reyes Partos fué fundada por *Arsaces I* hácia el año 255 ántes de Jesucristo, y reemplazada por la de los *Sasanides* en 226 de nuestra Era.

Su série monetaria es extraordinariamente curiosa é interesante, no sólo con relacion al arte, sino tambien por lo extraño de sus tipos y por la novedad de sus leyendas. Por estas monedas se ve hasta qué punto llegó en Asia la influencia griega, puesto que algunos príncipes se calificaron en ellas de ΦΙΛΕΛΛΗΝΟΣ, amante de los griegos.

Las monedas de *Arsaces I* tienen la leyenda sencilla ΑΡΣΑΚΟΥ ΒΑΣΙΛΕΟΣ; en las de *Arsaces II* ya se lee ΑΡΣΑΚΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ, del gran rey Arsaces; *Arsaces VI* (179 á 139 ántes de J. C.) pone en el reverso de las suyas á Hércules con sus atributos, y por leyenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΑΡΣΑΚΟΥ ΦΙΛΕΛΛΗΝΟΣ; y Arsaces XII y Phraates III pusieron en algunas de sus poco artísticas monedas inscripciones como la siguiente: ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΒΑΣΙΛΕΩΝ ΑΡΣΑΚΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΕΥΕΡΓΕΤΟΥ ΘΕΟΥ ΕΥΠΑΤΟΡΟΣ ΦΙΛΕΛΛΗΝΟΣ.

En los primeros tiempos de la monarquía de los *Partos* no se acuñó el oro, y sólo corrieron monedas de plata de muy buena ley y monedas de cobre. En época posterior usaron la moneda de plata sumamente adulterada, que es la que se conoce con el nombre de *potin*. Aunque sus pesos y tamaños no son de grande exactitud, puede afirmarse que la base ó unidad de su moneda fué el dracma. En el último período de su historia, próximos ya á su caida, volvieron á usar la plata de buena ley, acuñando dracmas, tetradracmas y didracmas de peso exacto.

Las séries monetarias de los reyes del *Ponto* y del *Bósforo Cimmeriano* pueden ir unidas, porque aunque este reino fué mucho más antiguo que aquél, en los tiempos en que se conocen monedas los reyes del Ponto estaban tambien posesionados del Bósforo. Estos príncipes no usaron en sus monedas una misma Era: es preciso tener mucho cuidado al estudiarlas, porque las letras griegas que se ven en el campo son ininteligibles ó parecen estar en desacuerdo con la cronología real, si no se tienen presentes estas diferencias de Eras. En las primeras emisiones hasta *Polemon I*

usan la Era del *Ponto*, 301 ántes de Jesucristo: la reina *Pythodoris* y *Polemon II* tomaron la Era *Cesariana*, y éste mismo y Asander ponen en algunos de sus cuños simplemente los años de sus reinados.

Son sus monedas imitaciones de las griegas, como las de las otras séries reales; y es tal la influencia helénica en estas dinastías, que áun muchos años despues de haber desaparecido la preponderancia política de los griegos, cuando ya los romanos dominaban en casi todo el mundo, príncipes contemporáneos de los sucesivos emperadores desde *Augusto* hasta *Constantino Magno* mandaban poner en sus monedas leyendas griegas, siguiendo la tradicion de sus antepasados.

En el Museo hay ejemplares bellísimos de esta série; entre otros, los tetradracmas de Mitridates, con su retrato perfectamente caracterizado en el anverso, y un ciervo, leyendas, monogramas y numeracion griegas dentro de la corona de yedra, en el reverso.

Voy á concluir esta rápida reseña de las séries numismáticas reales del mundo antiguo con la de la *Bactriana* y *Nord-Oeste* de la India, sobre toda ponderacion interesante. Los recientes descubrimientos numismáticos (1) de este país han aclarado muchos hechos históricos que estaban completamente ignorados, y áun han dado los medios de comprender en parte un lenguaje perdido, porque en algunas de las monedas encontradas son bilingües sus leyendas, griegas por un lado, y del dialecto indio de esta region por el otro.

La *Bactriana*, que corresponde hoy al *Kanato de Balk*, tenia antiguamente por límites: al S. los montes *Paropamisos* y la India; al N. la *Sogdiana;* al E. la Escitia *extra Imaum*, y al O. la Hyrcania. Se cree que fué un poderoso imperio en tiempos muy antiguos; cuando la conquistó Alejandro (330) formaba una de las grandes satrapías de la monarquía persa. Los Seleucidas la conservaron hasta el reinado de *Antioco Theos* en el año 256 ántes de Jesucristo, recobrando en esta época su independencia. Entónces empezó lo que en la historia se conoce con el nombre de *Imperio griego de la Bactriana*. Muchos magnates debieron hacerse independientes á la vez, porque se encuentran monedas que en los mismos años corresponden á distintos reyes; pero los principales parecen haber sido *Diodoto I* (256), Diodoto II (243) (2), *Eutidemo* (221), *Menandro* (195), *Demetrio* (190), *Eucratides I* (181) y *Eucratides II* (147-141), en cuyo reinado concluye esta dinastía, apoderándose los Arsacides de una parte de su territorio en el O., y los Escitas de casi todo lo demás.

Las primeras monedas de este país, que pueden clasificarse con atribucion segura, son las de Eutidemo; porque las de los *Diodotos* no pueden distinguirse si pertenecen al padre ó al hijo. Eutidemo debió mandar acuñar un gran número de monedas, porque son muchas las que aún se encuentran en *Bokhara*, *Balkh* y otros pueblos de aquella parte. Casi todas son de plata y tienen en el anverso la cabeza del rey, y en el reverso Hércules sentado, teniendo la piel de leon y la clava, con la leyenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΕΥΘΕΔΗΜΟΥ.

Demetrio varía más sus tipos, teniendo en algunas monedas la cabeza cubierta con la piel de elefante imitando á Alejandro III. Pero del que se han encontrado gran número de monedas, algunas bellísimas y de toda importancia, es de *Eucratides I*. (3) Se hacía llamar el señor de las mil ciudades, extendió mucho su territorio, y debió poseer inmensas riquezas. Se distinguen sus cabezas por el poco gracioso casco que las cubre, siendo su tipo más comun en los reversos el de los *dioscuros* á caballo, con la leyenda ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΕΥΚΡΑΤΙΔΟΥ.

Además de las monedas de esta dinastía, se encuentran en esta série algunas clases distintas que no voy á hacer más que indicar. Las de algunos reyes independientes, de los cuales *Menandro* y *Apollodoto* parecen haber sido los más poderosos. Conservan en sus monedas tipos y caractéres griegos, pero en sus leyendas *Arianas* sustituyen el *Basileus* con el nombre *Maharajasa*, aún usado en el Norte de la India.

Los de la dinastía que fundaron *Azes* y *Maues*, guerreros *escytas*, que conservan en sus monedas las leyendas griegas ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΑΥΟΥ (del rey *Maues*), ó ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΜΕΓΑΛΟΥ ΜΑΥΟΥ (del gran rey *Maues*), pero que se distinguen los tipos de sus reversos por el guerrero armado con el tridente tártaro.

Los de la dinastía de *Vonones*, cuyas monedas, aunque con caractéres que imitan á los griegos, son casi indescifrables.

---

(1) Véanse *Alejandro Barnes*, *Cour*, el general *Allard*, *Lassen*, *Prinsep* y *Wilson*.

(2) A estos dos príncipes les llaman *Theodotos* la mayor parte de los historiadores, pero Estrabon les llamó *Diodotos*, y una rarísima moneda de oro del Gabinete de Francia confirma este nombre.

(3) Véase una monografía sobre los medallones, de esta misma obra.

La de *Kadphises* (50 ántes de J. C. á 50 despues de J. C.), que ocupó parte del territorio de la *Bactriana* y parte del Norte de la India, usó monedas de carácter mixto, pues tienen algo griego los tipos del guerrero *tártaro* y leyendas bilingües *Griegas* y *Arianas*.

Finalmente, la dinastía de *Kanerkis* (del primero al tercer siglo de nuestra Era), de una nueva raza *escyta*, abandona en su primera época la lengua *Ariana*, volviendo á poner en sus monedas ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΒΑΣΙΛΕΩΝ y ΚΑΝΗΡΚΟΥ, el nombre del fundador de la dinastía. En los últimos años de estos reyes suprimen el *Basileus* y ponen en su lugar el *Rano Nano Rao Indio*, pero escrito con caractéres griegos. Una particularidad se observa en las cabezas de esta última série, las cuales tanto en la representacion *Mítrica del Sol* como en los retratos del príncipe están rodeadas de una especie de *Nimbo*.

Despues de esta dinastía, las monedas de la Bactriana y de la India del Norte pierden toda señal de influencia griega y toman el carácter asiático que corresponde á la historia moderna; no teniendo, por consiguiente, cabida en el cuadro que acabo de bosquejar.

Se ha visto, pues, segun el objeto que me habia propuesto, que en los siete siglos anteriores á la Era cristiana, la influencia de los griegos en el arte monetario se extendió por todo el mundo entónces conocido.

DE LAS PORCELANAS CHINAS

DEL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

NOTICIAS REUNIDAS

POR

DON FLORENCIO JANÉR.



IGURAN entre los diversos objetos que, procedentes del Celeste Imperio, constituyen la gran seccion de antigüedades chinas del salon etnográfico del Museo Arqueológico Nacional, notabilísimas porcelanas chinas, que son, á no dudarlo, de las que ofrecen mayores dificultades en su estudio, y ménos probabilidad de acierto en la descripcion de sus inscripciones, de sus formas, de sus colores, de sus emblemas y figuras. Cuando se trata de los asuntos y objetos religiosos de la sociedad china; cuando quiere explicarse su teogonía, los símbolos, digámoslo así, más ó ménos filosóficos, más ó ménos fantásticos, de su cielo, los misterios de su religion, las metamórfosis incomprensibles de sus santos, las virtudes celestes de sus vírgenes, las ascéticas costumbres de sus varones piadosos, todo, casi todo puede explicarse, porque podemos acudir, desde Europa, á sus libros clásicos, á sus historias antiguas, á sus tratados de política, de literatura, de diplomacia, que todo nos lo interpretan y explican. Otro tanto sucede con numerosos ejemplares arqueológicos de nuestro Museo, en cuanto se refieren á trajes y adornos, tanto civiles como militares y religiosos; muebles, faroles, armas, utensilios, juguetes, mapas, cuadros, dibujos, etc., etc. Pero las porcelanas del Celeste Imperio no se prestan tan fácilmente á la descripcion de los arqueólogos, porque ni los chinos doctos han publicado sus conocimientos en materia de vasos antiguos con tanta extension como en otros asuntos, ni se conocen todos sus trabajos de este género áun entre lo dado á luz, ni han llegado á nuestras bibliotecas los tratados ú opúsculos más raros que acerca del arte de su construccion hayan circulado entre los porcelanistas del Celeste Imperio.

Léjos, pues, muy léjos de lo que generalmente se supone, la explicacion de las antigüedades chinas se halla rodeada de dificultades, en particular respecto de los vasos antiguos, no sólo por el escaso conocimiento que en general se tiene del idioma de aquel gran pueblo, de sus costumbres, de sus creencias y tradiciones, sino porque en muchas cosas no conocemos más que lo que han querido los chinos que conociésemos. Y nada más.—«El estudio de este gran Imperio, perdido en el confin del mundo, exclama un distinguido autor, ha sufrido grandes vicisitudes y presenta todavía inmensas dificultades. Cuando aparecieron las relaciones tan verdaderas como interesantes de Marco Polo, suscitaron la incredulidad: cuando nuestros misioneros llegaron no sólo á penetrar en el corazon del país, sino á conquistar las simpatías del soberano, pretendieron ilustrarnos con sus publicaciones; hicieron más: nos

enviaron las obras de arte más preciosas, estas maravillosas porcelanas desde entónces tan ávidamente coleccionadas, estas lacas, estos muebles de madera esculpida, en donde figuran los dioses y los héroes... A pesar de todo, el siglo XVIII veia al pueblo chino bajo un aspecto grotesco, y creaba con la más risible sangre fria una imágen ideal de este pueblo que tan fielmente se pinta á sí mismo en los objetos que poseen todos los curiosos. — Se dirá que hoy hemos adelantado más; que luce el dia de la verdad en el extremo Oriente; la China está abierta... sí, abierta por la violencia. Este país, tan ufano de su antigua civilizacion, se ha visto forzado á abrir sus barreras delante de nuestros cañones; pero no hará otra cosa que poner mayor cuidado en evitar todo contacto moral con los bárbaros á quienes teme: nos ocultará sus costumbres, disimulará sus leyes, y limitará sus relaciones á lo que los tratados exijan. Y nada más. — ¿Qué es, pues, lo que se ha aprendido? ¿Qué hemos visto? — Muchos han corrido allá, sin preparacion, sin objeto preciso, llevados por la vana curiosidad de lo imprevisto: despues ha regresado cada uno sin haber estudiado, apresurándose á confiar al público apreciaciones contradictorias y fantásticas, lo que debia ser de este modo en ausencia de todo criterio, modificando sus impresiones segun la naturaleza de su educacion y de su temperamento. Por lo mismo, nada se sabe de nuevo, nada de positivo sobre la China; lo mejor que puede hacerse para intentar conocerla, es dirigirse aún á las antiguas relaciones, á la historia escrita de los chinos, que es la más antigua del mundo» (1).

La crítica arqueológica es, por otra parte, sumamente difícil en este ramo de las antigüedades chinas. Si la crítica ó el criterio es, segun un antiguo escritor, *Acris supputatio mentis, discernens verum à falso, aperiendo latentia utriusque adyta, sinceraque reddendo propria cuiusque attributa;* es tanto más difícil de ejercitar respecto de objetos de arte, cuyos adornos son del dominio exclusivo del alma. En efecto, los adornos simbólicos que rodean muchos vasos y otros artefactos chinos, expresan por medio de signos muchas ideas y muchos pensamientos que son tanto más incomprensibles para los europeos, cuanto más elevan la inteligencia de aquel pueblo por su significacion moral. Por grande que sea el genio de ciertos arqueólogos de nuestro continente, ha de serles difícil interpretar fielmente el espiritualismo que encierran los dibujos, los adornos y las leyendas ó inscripciones de no pocos vasos y otros objetos chinos. Muchos emblemas requieren tambien conocimientos especiales de la historia y de las costumbres chinas, para que puedan ser satisfactoriamente explicados. El nombre, por ejemplo, de *Kuan-ki*, vasos de los magistrados, aplicado á las porcelanas azules, no se justifica sólo por la exquisita elegancia de su mayor parte, sino por las señales que especifican el empleo de casi todos, y que no podrian ser usados por cualquiera otra persona. Estos signos, mezclados entre la decoracion general, y trazados con más frecuencia al pié del mismo vaso, son los siguientes: el *kuei*, piedra cuya forma ha cambiado desde los tiempos antiguos, y que los soberanos dan á los funcionarios como representacion de su dignidad. Debe tenerse alzada al darse audiencia, como testimonio del respeto que el mismo magistrado debe á la autoridad suprema. Sólo los nobles tienen derecho á este emblema. La *piedra sonora* está suspendida en la puerta de todos los magistrados llamados á administrar justicia, y basta dar en ella un golpe para que se abra el tribunal: sólo los jueces pueden distinguir de esta manera sus vasos. La *perla*, emblema de talento, figurará sobre las porcelanas destinadas al poeta ó al literato que ha obtenido premios en públicos concursos. Las *cosas preciosas* ó los tesoros de la escritura, es decir, el papel, la pluma ó pincel y la tinta, son tambien los atributos del hombre de letras. En cuanto al *hacha sagrada*, representada en los Chu king, es el emblema de los guerreros. Otro tanto sucede, ni más ni ménos, en Europa. Aquí se distinguen en las cortes los diversos rangos por las libreas y los escudos de armas; píntanse éstos en las portadas de los palacios, en las portezuelas de los coches, en las tarjetas de visitas y en los muebles todos de la casa, cuando no se graban, se funden ó se esculpen. El duque tiene símbolos para distinguirse del marqués; el marqués para distinguirse del conde; el académico, el juez y el letrado, con su toga, su borla de doctor ó su baston de mando, puede distinguirse del militar ú hombre de guerra, y éste del empleado civil ó de los individuos del clero. Todas las clases, todas las carreras aspiran á distinguirse unas de otras; y si los chinos se distinguen en sus jerarquías administrativas por medio de bolas de vidrios de colores colocadas en los sombreros, los oficiales de los ejércitos europeos se distinguen entre sí por sus charreteras, sus galones de oro ó sus cordones y estrellas.

---

(1) *Histoire de la Céramique.* — Etude descriptive et raisonnée des poteries de tous les temps et de tous les peuples par Albert Jacquemart, auteur de l'*Histoire de la porcelaine*, des *Merveilles de la céramique*, etc. — Ouvrage contenant 200 figures sur bois par H. Catenacci et J. Jacquemart, 12 planches gravées a l'eau-forte par Jules Jacquemart et 1.000 marques et monogrammes. — Paris, Librairie Machette et C.ie 79. — Boulevard Saint-Germain, 1873.

Otros signos y dibujos de los vasos chinos no son satisfactoriamente explicados. Hállase, por ejemplo, en este caso una hoja rodeada de *u-tong* como los demás emblemas sagrados. ¿Es la hoja del *u-tong* celebrado por los poetas? pregunta Mr. Jacquemart. Esta misma hoja se ve al pié de ciertas divinidades, ó sirviendo de sustentáculo al Ki-lin. Encuéntrase tambien el ling-tchy, emblema de la inmortalidad, muy frecuente en los vasos, y que sólo podria explicarse como voto ó expresion de indefinida longevidad. En diversos piés ó sustentáculos de vasos y pebeteros se ven en el Museo Arqueológico Nacional esculpidas hojas de diversos géneros.

En la actualidad tiende á desaparecer la costumbre de colocar inscripciones al pié de los vasos, sustituyéndose con leyendas exteriores. Despues que el emperador Kien-long compuso su célebre oda sobre el té, los versos se alinearon en columas sobre las paredes de las tazas y de los otros recipientes destinados á contener la agradable infusion. Hé aquí la traduccion de este fragmento:

«El color de la flor mei no es brillante, pero es gracioso; su buen olor y su limpieza distinguen especialmente el Fo-cheu; el fruto del pino dá un buen aroma y es de un olor simpático; nada hay más á propósito que estas tres cosas para agradar la vista, el gusto y el olfato. Colocar á un mismo tiempo sobre fuego moderado un vaso de tres piés, cuyo color y cuya forma indiquen largos servicios; llenarlo de trasparente agua; hacerla hervir y verterla encima de hojas de té superior en una taza de barro finísimo; dejarla descansar hasta tanto que los vapores que se elevan con abundancia formen espesas nubes y se adelgazan poco á poco, hasta que al fin sólo quedan ligeras nubecillas en la superficie. Saborear entónces sin prisas este delicioso licor, es echar léjos de sí los cinco motivos de inquietud que asaltan de ordinario al hombre. Sentir y gustar es cosa fácil; pero nadie sabria explicar la tranquilidad de que nos rodea esta bebida preparada de semejante manera.

»Alejado por algun tiempo del tumulto de los negocios, me hallo al fin solo en mi tienda, en situacion de obrar con entera libertad. Tomo entónces con una mano un Fo-cheu, que me acerco ó alejo segun me acomoda, y con la otra mano sostengo la taza, encima de la cual se forman aún los ligeros y agradables vapores. Pruebo con los labios por intervalos algunos sorbos del líquido que contiene; echo de vez en cuando una mirada sobre el mei-hoa; doy, en fin, expansion á mi espíritu, y mis pensamientos se elevan sin esfuerzo hácia los sabios de la antigüedad. Entónces es cuando me represento al famoso Ou-tsiuan alimentándose del fruto del pino: tan austera frugalidad le hacía vivir en una paz envidiable. Le tengo envidia y verdaderamente quisiera imitarle. Coloco en mi boca algunos piñones, y les encuentro deliciosos; tanto es lo que creo ver al virtuoso Lin-fu arreglando con sus propias manos las ramas del árbol mei-hoa. De este modo, me digo á mí mismo, es como daba algun reposo á su espíritu, fatigado en demasía por meditaciones profundas sobre objetos por demás interesantes. Vuelvo á mirar mi pequeño árbol, y me parece que con el mismo Lin-fu arreglo yo sus ramas para darles una forma nueva. De Lin-fu me paso á Tchao-tcheu ó á Yu-tchouan: al primero le veo rodeado de gran número de pequeños vasos que contienen todas las especies de té, y que tan pronto toma uno como otro, variando de este modo su bebida: veo al segundo bebiendo con la mayor indiferencia el té más exquisito y sin distinguirle apenas de la más ordinaria bebida. Si su gusto no es el mio, ¿cómo podria yo imitarle?

»Mas oigo que ya se dá la señal de acercarse la noche, y ésta aumenta en frialdad. Los rayos de la luna penetran por entre las telas de mi tienda y ponen su claridad encima de los muebles que la adornan. Me encuentro libre de inquietudes y de temores, sin que mi estómago me impida dedicarme al más tranquilo sueño. De este modo es como, segun mis cortos alcances, he hecho estos versos al comenzar la décima luna del año ping-yn (1746) de mi reinado. — KIEN-LONG.»

Y en verdad que estos versos no daban la mejor idea del númen poético ni de la fantasía del emperador Kien-Long, pero se citan al hablar de los adornos de las porcelanas chinas, porque se escriben á columnas dentro de las tazas.

En cuanto á los votos de dicha y de longevidad, dice el mismo autor que hemos indicado anteriormente (1), se hallan escritos con frecuencia sobre las porcelanas chinas. Tan pronto es por medio de un solo carácter tomado de la escritura regular ó al Ta-tchuan; tan pronto es por la repeticion de la palabra bajo todas sus formas antiguas ó

(1) Siendo, como hemos dicho, tan poco conocido en Europa lo relativo á las inscripciones, historias y costumbres dibujadas sobre las porcelanas chinas, que por lo general se suponen escenas ó costumbres de aquel país sin intencion artística ni sentido moral, reproducimos aquí casi todo lo que ha dicho sobre el mismo asunto Mr. Jacquemart.

modernas, dibujadas, pintadas, cinceladas, esculpidas, y hasta caladas ó recortadas en sus piés, en sus asas ú otros adornos. Una fórmula más significativa es todavía la siguiente: *Cheu-pi-nan-chan-fu-ju-tong-hai*, longevidad comparable á la de la montaña del Mediodía; dicha grande como el mar de Oriente! Pero la más comun es la que se compone de muchos caractéres que significan *fu-kuei-tchang-tchun*, es decir, la fortuna, las dignidades, una primavera eterna!

Respecto de las porcelanas chinas del Museo Arqueológico Nacional, nada se desprende si acudimos al catálogo que de los mismos se está haciendo. Véase de qué manera tan sencilla, sin noticias, sin detalles, sin crítica, ha sido redactado.

Núm. 3.450. Dos tibores chinos de porcelana con dibujos azules, encarnados y oro, que representan caseríos, flores y aves. El mango de su tapa figura un tronco en que se halla posado un faisan. Fueron adquiridos con la coleccion comprada al Sr. Miró en 1872. — Alto 0^{m},84, ancho 0^{m},42.

3.456. Dos platillos chinos de porcelana, forma poligonal, fondo blanco, con cenefa oscura, y figuras pintadas y doradas que representan aves, insectos y flores. Adquiridos con la coleccion comprada al Sr. Miró en 1872. — Ancho 0^{m},19.

3.357. Dos jícaras de porcelana, con doble asa, fondo blanco y dibujos á la tinta china, representando figuras humanas, aves, árboles, etc. Pertenecientes á la coleccion comprada al Sr. Miró en 1872. — Alto 0^{m},08, ancho 0^{m},075.

3.460. Tibores de porcelana con dibujos que representan grupos de personas, flores, árboles, aves, etc. Tienen peanas de bronce pero de construccion europea. — Alto 0^{m},33, ancho 0^{m},20.

3.461. Palangana, fondo blanco, verdoso, con adornos de pinturas, y esmaltes; en el centro un grupo de figuras representando una escena de costumbres; entre aquél y la circunferencia se ven otros cuatro cuadros de costumbres, alternados con grupos de objetos de arte y de uso doméstico, y rodeadas como el centro de una greca dorada. La cenefa del borde representa aves, insectos y flores. En la parte exterior se ven igualmente tres flores dispuestas simétricamente. — Alto 0^{m},41, ancho 0^{m},11.

3.462. Dos platos fondo blanco verdoso, con figuras pintadas y esmaltadas de diversos colores en el centro y circunferencia, que representan escenas de costumbres, alternadas con grupos de objetos de uso ordinario, flores, etc. — Ancho 0^{m},29.

3.463. Seis platos, fondo blanco verdoso, y ornamentacion análoga á la de los anteriores. — Ancho 0^{m},255.

3.464. Nueve platillos fondo verdoso, con adornos de pintura y esmalte que representan flores, aves é insectos. — Ancho 0^{m},19.

3.465. Dos botellas ó floreros, fondo blanco, boca de anchos bordes y adornos pintados y esmaltados que representan cuadros de costumbres, alternadas con grupos de objetos de uso comun, flores, etc. — Alto 0^{m},195, ancho 0^{m},95.

3.466. Dos botellas, fondo blanco y adornos pintados y esmaltados de colores vivos en que predominan el verde y oro, cuadros que representan escenas de costumbres y otras aves y flores. En el cuello se ve un dragon dorado en alto relieve. — Alto 0^{m},195, ancho 0^{m},95.

3.467. Dos botellas ó ampolletas fondo blanco, con adornos de pintura y esmalte, figurando flores é insectos. — Alto 0^{m},10, ancho 0^{m},06.

3.468. Vaso de forma de cubeta con su tapa, fondo blanco y adornos pintados y esmaltados de colores en que predominan el verde y el oro; cuadros que representan escenas de costumbres y otros aves y flores. — Alto 0^{m},12, ancho 0^{m},10.

3.469. Vaso igual al anterior. — Alto 0^{m},04, ancho 0^{m},03.

3.470. Dos jaboneras japonesas, fondo blanco verdoso. En la parte superior ó tapa, grupos de figuras que representan escenas domésticas; en la inferior flores, aves, etc. — Largo 0^{m},19, ancho 0^{m},10, alto 0^{m},07, etc., etc.

Bien merecian tan curiosas porcelanas, que entre todas son *más de noventa*, una descripcion más científica. Se dirá acaso que los empleados que llevan en aquel departamento seis años, han tenido poco tiempo para estudiar las porcelanas; se dirá que muchas de éstas han sido llevadas allí recientemente. Todo concurre, pues, para aumentar las dificultades de estudio y clasificacion. Sin duda por ellas ha sido que los más inteligentes arqueólogos que escriben acerca de las porcelanas chinas, las dividen no por épocas, ni por sus adornos, ni por su diversa clase de construccion, sino por los colores que en ellas prevalecen: unas son bajo este punto de vista azules, ó de la familia azul; otras

son verdes, ó de la familia verde, y otras finalmente policromas ó de diversos colores. Division sencilla, que todos siguen porque no se ha hecho otra mejor, pero que trae al instante la cuestion de saber ¿qué clases de arcillas forman los vasos chinos? ¿Se conocen desde muy antiguo? ¿Cuál es su historia?

Remóntase en China la cerámica á respetable antigüedad, pues fué durante el reinado del emperador Hoang-ti, de 2698 á 2599 años ántes de nuestra Era, que Kuen-u descubrió los primeros secretos cerámicos, y apreciando aquel soberano la importancia de tan útil invento, creó una intendencia para dirigir y velar su desarrollo. A qué clase de arcilla pertenecen los vasos de Kuen-u? pregunta Mr. Jacquemart. ¿Hácia qué época fabricaron los chinos la verdadera porcelana? El estado actual de la ciencia no permite contestar todavía á estas cuestiones. El único libro acerca de esta materia publicado en el Celeste Imperio, y traducido por N. Stanislas Julien, no puede inspirar la menor confianza. Extraño el autor, como su intérprete, á las primeras nociones cerámicas, confunde bajo un mismo nombre las arcillas, la porcelana y áun los esmaltes sobre cobre, de manera que no presenta teoría alguna por base de sus asertos. Durante un momento pudo creerse en la antigüedad de la cerámica kaolínica, por los viajeros que habian traido desde Egipto pequeñas botellas vendidas por los árabes entre objetos procedentes de excavaciones: estas botellas, un poco aplastadas, de fondo verde pálido con granulaciones en relieve, tienen dos medallones, uno con una planta dibujada, el otro con caractéres cursivos trazados con color negro. Mr. Rosellini, incrédulo no obstante, declaró que habia presenciado el descubrimiento de estos juguetes en un sepulcro de la dinastía XVIII ó XX, abierto por primera vez. En tal caso hubieran tenido las tales porcelanas más de 3.600 años de antigüedad. La emocion que este descubrimiento produjo fué grande; los museos de Francia y de Inglaterra abrieron sus salones á estos pretendidos restos de la antigüedad, pero como los sabios son escépticos por naturaleza, comenzaron á indagar, y no tardó la verdad en presentarse. Por otra parte, Mr. Prisse, investigando entre los árabes del Cairo dedicados especialmente al tráfico de curiosidades, les hizo declarar que nunca habian recogido porcelanas en las ruinas, sino que la mayor parte de botellas vendidas á los viajeros procedian de Qus, de Geft y de Qossyr, depósitos de comercio de la India en el mar Rojo. Mr. Medhurst, intérprete del gobierno inglés en Hong-Kong, adelantó mucho más: habiendo observado que las inscripciones de los pequeños vasos no tenian nada de comun con las escrituras primitivas del Celeste Imperio, quiso comprobar la época de semejantes fragmentos lineales. Reconoció desde luego que por deformes que fuesen, las leyendas sólo reproducian cinco diferentes pasajes. Dice el primero: «La luna brilla en medio de los abetos.» Este es el tercer verso de un soneto de Wan-wei, que floreció desde el año 702 al año 745. El segundo, tambien muy conocido, debe leerse: «Solamente en medio de esta montaña;» es una parte del cuarteto compuesto por Kie-tau, que vivia bajo la dinastía de los Tang, desde 831 á 837. El cuarto, aunque deforme, puede ser reconocido como procedente de un cuarteto de Chau-Yung, poeta que vivia durante la dinastía de los Tsung, desde 1068 á 1085 que puede traducirse así: «La luna pasando hácia el cenit, y los céfiros viniendo al través del lago causaban un sentimiento de tranquilidad difícil de concebir.» La cuarta, la más frecuente de todas, dice: «Las flores que se abren han traido un nuevo año.» Este verso es parte del segundo renglon de un soneto de Wei-ying-wu, poeta que vivia en muy avanzada edad bajo el gobierno de los Tang, á saber, desde el año 702 al 795. Está dirigido á un amigo que vivia léjos, y expresa de este modo la melancolía que su separacion le produce: «El último año, en »la estacion de las flores, te encontraba y partiamos juntos, hermano mio, y ahora las flores que se abren han traido »un año nuevo. Este mundo y sus negocios son bien inciertos: no me es dado conocer el porvenir; la tristeza de la »primavera me enternece el corazon. Deseo hallar un retiro, pero la enfermedad me aniquila, ardo en deseos de »volver á ver mi patria!» Quinto y último fragmento: «La flor de almendro se abre á la vez en mil partes distintas,» parece tambien que pertenece á la dinastía de los Tang.

Queda, pues, perfectamente demostrado, añade Mr. Jacquemart, que estos pequeños ejemplares del arte chino, lejos de ser antiguos, no pueden remontarse todo lo más sino hasta la época en que los versos que vienen repitiendo se escribieron por sus autores; todo lo más podria atribuirse su fabricacion á los primeros años de la dinastía de los Ming. Tal es la opinion de Mr. Medhurst, de acuerdo respecto de este punto con los sabios del Celeste Imperio. Este eminente sinólogo añade que sus pesquisas para conocer las fechas de la invencion de la porcelana, no le han dado resultado favorable. La mencion más antigua que ha encontrado se halla en un poema publicado en tiempo de Wan-ti, de la dinastía de los Han (175 á 151 ántes de Jesucristo), y áun se refiere á la *porcelana verde*. Más adelante, Pan-yo, escritor de la dinastía de los Tsin (260-268 de nuestra Era), habla de *tazas de porcelana adornadas de muchos colores, en las que se sirve el vino*. Pero como es incontestable que los vasos más antiguos conocidos

en la cerámica china no son precisamente en porcelana, sino de una pasta dura, colorada y oscura sin ninguna trasparencia, y debieron recibir un esmalte más ó ménos opaco para disimular el color del barro; se desprende que en la poesia del reinado de Wan-ti, no se hablaba de la verdadera porcelana.

Ofrece la China la particularidad que los vasos que sirven en las ceremonias públicas y privadas, reciben nombres especiales sacados de su uso y de sus formas especiales segun su destino oficial. Es, pues, importante dar á conocer, aunque sea á grandes rasgos, algunas costumbres de que los lectores deducirán curiosa enseñanza.

Llámanse *Than* los monumentos para el culto público, grandes altares al aire libre; reciben el nombre de *Miao* los templos grandes, y el de *Thse* las capillas pequeñas. En ellos es donde en ciertos dias los funcionarios desempeñan las ceremonias en que el ministro de las plantas aromáticas *yo* las mezcla en el vino para las libaciones, y en que el *Tchang-jin* prepara los vasos *I*, *Lui* y *You*. Sin embargo en cada casa se tiene un sitio reservado para el culto familiar, viéndose allí la figura de Fo, la de Kuan-in, la de Tsao-chin, espíritu del hogar, ó de Chin-nong, este antiguo rey que enseñó á los hombres á comer las viandas cocidas. Lo que no deja nunca de verse son siempre los cuadros conmemorativos de los antepasados de la familia.

El altar, encima del que descansan estos objetos sagrados, es una mesa más ó ménos larga, instalada delante de un cuadro religioso y amueblada de este modo: con vasos para quemar perfumes ó tings; con vasos que acompañan á los anteriores y que tienen una pequeña paleta y bastoncillos de bronce para atizar la lumbre. Pueden verse de ellos ejemplares en el Museo Arqueológico Nacional. Se añaden además copas ó vasos para contener el vino consagrado; otras copas, *tsio*, de forma particular para las libaciones, y jarrones y floreros para colocar ramos de flores.— El número de los vasos de sacrificio no se crea, sin embargo, que es arbitrario: el emperador emplea nueve, los nobles siete, los ministros del Estado cinco, los letrados tres. Obsérvese además que antiguamente la materia de las copas estaba tambien graduada: las del emperador eran de oro, las de los ministros de cobre, las de los letrados de bronce. En este punto se nos ocurre tambien una comparacion con las costumbres de los europeos, si bien en otro rango, es decir, no en cosa de altares, pero sí en cosas de llevar puestas encima: en las órdenes militares y civiles, los caballeros grandes-cruces pueden llevar banda y placa, los comendadores collar y placa, los caballeros sencillos sólo una cruz pequeña. Es conveniente, cuando hay oportunidad, poner en parangon las costumbres de los demás pueblos con las de esta Europa, tan orgullosa con su decantada civilizacion, para que se vea cómo aquí, allí y en todas partes tienen los hombres mil costumbres raras, aceptadas con empeño y formalidad notoria. Háse establecido despues, no obstante, en China alguna libertad en este asunto, y el mérito de arte ha logrado elevar á la porcelana al nivel de los más ricos metales. Se fabrican tings *circulares de tres piés*, sea en porcelana blanca ó verde, que deben ser empleados por los dignatarios que rinden homenaje á autoridades superiores. En cambio, dice Mr. Jacquemart, de quien, repetimos francamente, vamos tomando la mayor parte de estas noticias en la escasez de datos sobre las antiguas porcelanas chinas; en cambio, dice, podemos citar simples tazas ó copas bajas como *bols*, que tienen la pretension de rivalizar con los perfumadores de metal, revelándose esto por una inscripcion trazada al pié, diciendo así: *Ting-chi-tchin-khi-chi-pao*, taza de rara y extraordinaria piedra preciosa. La hipérbole, la exageracion es aquí evidente; pero no debe extrañarse en un pueblo que hasta intenta engañar á sus propios dioses ofreciéndoles rollos de papel dorado, que deben considerarse como si fuesen moneda ó barras de oro.—En cuanto á las teteras adornadas con figuras de santos inmortales, á los bols representando el homenaje debido á las estrellas San hong, los vasos en donde los Fong-hoang y los Ki-lin se hallan entre nubes y truenos, no cabe duda en que están destinados á ser colocados en los altares entre los diferentes jarros de que ántes hemos hablado.

En la vida particular de los chinos, el papel que desempeña la porcelana no es ménos importante: la urbanidad, el respeto del rango y de la edad son las primeras virtudes de un hombre bien nacido. Hé aquí por qué la hospitalidad se ejerce con un cuidado, con un esmero, hasta con una ostentacion de que en Europa no nos podemos formar idea con nuestra vida ocupada y llena de agitaciones. Toda persona distinguida debe tener una sala cuyas paredes estén cubiertas de carteles con sentencias y sabios proverbios y con pinturas de importancia. El mobiliario consiste únicamente en estantes llenos de vasos de flores y de platos con frutas olorosas, y es del mejor gusto escoger los adornos de la habitacion de tal manera que pueda agradar al huésped que se recibe y armonizar con las acciones ó los actos de su vida. Si es, por ejemplo, un guerrero, los cuadros y los vasos le pondrán de manifiesto al dios Marte de los chinos ó los retratos de los generales célebres de la antigüedad, los combates, los torneos, las grandes revistas, todas estas composiciones interesantes de que la familia verde abunda con notables ejemplares. ¿Se trata acaso de

un literato, de un poeta? Pues entónces verá en todas partes la historia de Koung-tseu, la de Pan-hei pan, la mujer célebre como escritora y como historiógrafo, ó bien la singular imágen de Li-tai-pe, versificador borracho colocado entre los semidioses y que, segun la fábula, fué elevado al cielo montado encima de un monstruoso pescado.

Otro papel no ménos importante de los vasos es el que están llamados á desempeñar como ofrenda y áun tambien como recompensa. Desde la más remota antigüedad existe en China un periódico oficial destinado á conservar la memoria de los servicios eminentes que se hayan prestado al país: *Tse*, que propiamente significa libro, escritura, ha llegado á significar el nombre de los actos públicos que conceden menciones honrosas. Cuando un funcionario las ha merecido muchas veces, el soberano le concede un vaso *Tsun* ú honorífico, con la inscripcion dedicatoria grabada, y esto equivale á un privilegio de toda clase de inmunidades.—Este antiguo modo de recompensas ha persistido en uso, pero modificándose en la forma: al simple vaso de metal han sustituido regalos más útiles, como el de una habitacion en la ciudad ó en la campiña, si bien siempre acompañada de vasos ó de servicios de una cualidad excepcional y con la inscripcion honorífica. En una de éstas se lee: *Personajes elevados á los honores y á la fortuna á causa de su mérito y de servicios prestados al Estado. En el año Kia-chin, bajo la dinastía actual, Sie-tchu-chin se estableció en una casa de placer regalada por el emperador.* Los individuos recompensados con esta mencion honorífica estaban autorizados para hacerla colocar sobre todos los objetos de su uso; venía á ser un privilegio de inviolabilidad, y vemos por el códice chino que la justicia necesitaba una autorizacion especial del mismo emperador para penetrar, áun en interés de la vindicta pública, en la habitacion protegida por la fórmula honorífica. Casi otro tanto acontece en Europa. Concédense títulos de nobleza y de grandeza, y esto trae ciertas prerogativas, entre las cuales, el uso de escudo de armas permite tambien adornar las cosas pertenecientes al individuo agraciado, á su familia y á sus descendientes, con el escudo, la cifra, el emblema, etc. Pero hay una diferencia en cierto modo perjudicial en las costumbres de Europa, que no pensaron ni aceptaron los chinos, más amantes de la familia y de los abuelos. En Europa, cuando se concede el título de conde, de marqués, etc., generalmente se rompe con lo pasado, se olvidan los trabajos y antecedentes de toda la vida, recíbese un bautismo social nuevo, renegándose aparentemente del nombre anterior. El premio, la distincion, el condado ó marquesado se concede, por ejemplo, á Pedro Fernandez por los hechos honoríficos hechos como tal Pedro Fernandez; pero desde que se le premia, ya desaparece el nombre por el cual fué conocido y se distinguió, se le dá un nombre nuevo que hasta allí nadie habia oido, como marqués del pueblo tal, ó duque del castillo ó monte cual, y desaparece el nombre verdaderamente famoso y digno de premio, y se llama uno, se firma y se cree otro hombre distinto para en adelante, costando á todos el nuevo trabajo de conocerle por el título que se le impone, completamente nuevo y desconocido, siendo así que con el suyo propio, de toda la vida, es con el que se hizo célebre y digno de la estimacion de sus conciudadanos!...

Aunque ménos interesantes, los vasos *Jou-y* (votos de buen augurio) son tambien curiosos. Hácense los chinos regalos recíprocamente, sea al comenzar año nuevo, sea al aniversario de sus nacimientos, sea, en fin, que un nombramiento oficial encargue á un hombre algun puesto público ó le conceda un ascenso ó un grado en su carrera. Uno de los más preciosos ejemplos de este último destino del Jou-y, nos le ofrece un vaso azul que lleva la siguiente inscripcion: *Tchoang-yuen-ki-ti*. Este título, obtenido en concurso, es el más elevado que se puede conceder, porque abre las puertas de la Academia de los Han-lin y asegura un eminente rango en el Estado.

En cuanto á las inscripciones que sirven de elogio al mismo vaso, trascribiremos aquí algunas de las que dá á conocer el ya citado Jacquemart, á quien vamos siguiendo en casi todas estas observaciones, si bien insertando además lo que conocemos por nuestro propio estudio y nuestra propia observacion.

Una de ellas dice lo siguiente: *Tchui-ouan*, objeto precioso para ser ofrecido.

Khi-tchin-ju-u, extraordinario (vaso) como las cinco cosas preciosas.

Yu-ya-kin-hoa, espléndido como el oro del palacio de Jade.

Po-ku-tchin-uan, objeto curioso para los aficionados á antigüedades.

Fu-kuey-kia-khi, vaso excelente para los nobles y los ricos.

Yu-thang-kia-khi, hermoso vaso de la sala de Jade.

Como se designa con el nombre de sala de Jade á la Academia, no sería difícil que el vaso á que aquí se hiciese referencia hubiese sido ofrecido á un *han-lin* ó académico, si bien podia asimismo haber sido destinado á adornar el salon de sesiones del palacio de las letras.

Es indudable, por otra parte, que se hallan inscripciones para indicar el sitio que deben ocupar los vasos: las pala-

bras *tchu-fu*, palacio, son de este número. En cuanto á las leyendas que copiamos á continuacion, tienen sin duda el mismo valor; pero en cuanto á los templos y á los diversos departamentos de la morada imperial, sólo podria determinar su exacto sentido un dignatario que los conozca, y no ningun europeo de los que sin estudios etnográficos ni arqueológicos hayan acompañado á la China nuestras expediciones diplomáticas y militares.

Tse-thse-thang-tchy, fabricado para la sala de las violetas.

Fu-yuen-thang-tchy, fabricado para la sala de la fuente de la felicidad.

Thien-tchang-thang-tchy, fabricado para la sala de la abundancia del cielo.

Khy-yu-thang-tchy, fabricado para la sala del jade extraordinario.

Inútil es decir que para los chinos el jade es la piedra por excelencia. Sabiendo que Confucio la constituyó en emblema de la virtud y la comparó con el sabio, no se extrañará que los ceramistas hayan procurado imitar esta piedra en algunas de sus producciones y que hayan puesto su nombre en algunas de sus mejores porcelanas. Muchas están marcadas con el carácter *Yu* meramente; otras llevan escrito *Ouan-yu*, objeto precioso de jade; *Tchin-uan*, objeto precioso de curiosidad; *Tchin-yu*, precioso objeto de jade, ó bien *Tai-yu*, pasta de jade.

Ciertas leyendas tienen un significado directo que expresa terminantemente el uso á que se destinó el vaso; por ejemplo: «Recuerdo de Ing-chin-yuei;» y otra es todavía más íntima, pues dice: «Yo soy amigo de Yu-Tchuen.» Otras veces el aficionado se queda indeciso acerca del verdadero sentido de las inscripciones. Mr. Jacquemart posee una que dice: *Cheng-yeu-ya-tsi*, «Reunion distinguida de amigos santos.» Y pregunta aquel distinguido ceramista: ¿Debe verse en la reunion de que se habla la de varios convidados que pueden servirse de los objetos que tienen escrita la leyenda? ¿Debe creerse que los santos amigos son los personajes colocados simétricamente entre los adornos florales del vaso? En este caso tendríamos á la vista una inscripcion indicativa como alguna vez se encuentra, y de que la coleccion Sallé tiene una concebida en estos términos: *Los tres condes quieren señalar el sol con el dedo, y á este fin esperan que se disipen las nubes.* Otra inscripcion expresa en dos versos lo siguiente: *En la sala Yao-kong se oyen los armoniosos sonidos de la música, y en el pabellon Tchong-ye se dirigen invocaciones mágicas á los espíritus de las nubes y de la noche.* El asunto representa efectivamente un grupo de músicos y de hombres cumpliendo con ceremonias religiosas en la puerta de un palacio ó de un templo. — Pasando ahora de estas regiones poéticas á las formas desenvueltas del anuncio y del reclamo en el Celeste Imperio, se hallan estos anuncios empleados como entre los europeos, si bien no en periódicos, sino en los objetos. En un bol de la coleccion del mismo ceramista se lee: *Pei-tching-tien-kien-ki-tsao*, es decir: en la tienda de Pei-tching (se vende esto), hecho por Kien-ki.

Hemos dicho que todo concurre para aumentar las dificultades de estudio y clasificacion de las porcelanas chinas, y que sin duda por ellas ha sido que los más inteligentes arqueólogos las dividen, no por épocas, ni por sus adornos, ni por su diversa clase de construccion, sino por los colores que en ellas prevalecen. Hemos dicho que unas son bajo este punto de vista azules, ó de la familia azul; otras son verdes, ó de la familia verde, y otras, finalmente, policromas ó de diversos colores. Division sencilla que todos siguen, porque no se ha hecho otra mejor, porque aún es mucho lo que falta estudiar y establecer en materia de porcelanas chinas. Y otro tanto sucede en la ciencia cerámica en general. «Cuando se trata, dice un autor, de explicar una materia especial, cuyo estudio, si se profundizase, exigiria extensos conocimientos en las ciencias química y geológica, sólo existe un medio de instruir al lector sin fatigarle, á saber: emplear un lenguaje claro, preciso, cuyas fórmulas exactas dispensan de continuadas repeticiones y de disertaciones sin fin. Para la Cerámica existe este lenguaje desde hace mucho tiempo, porque ha sido creado con incontestable talento y verdadera autoridad por Alejandro Brongniart en su excelente libro publicado por primera vez en 1844. La nomenclatura de aquel sabio director de Sèvres se adopta para indicar sucintamente los diferentes órdenes de vasos y las variedades de ornamentacion que les enriquecen. Divídense, pues, las vajillas en dos grandes clases: la primera, *de pasta blanda*, es decir, rayable por el hierro, es argilo-arenosa, calcárea y por la mayor parte fundible al fuego de porcelana. La segunda, *de pasta dura*, es decir, no rayable por el acero, se subdivide en dos secciones: la primera comprende las vajillas *opacas*, argilo-silíceas é infusibles; la segunda las vajillas *translúcidas*, argilo-silíceas, alcalinas y reblandecibles.»

Pero áun aceptando la clasificacion de porcelanas chinas en azules, verdes, coloradas y policromas ó de diversos colores, debemos repetir una vez más que sin un profundo conocimiento del idioma, del gobierno, de la historia, de la religion, de las costumbres y de la literatura china será muy difícil clasificar la época, la significacion y los símbolos de un vaso ó de un jarron de porcelana de algun mérito é importancia.

Una de las obras que mejor dan á conocer la organizacion del gobierno chino, y las bases en que descansa la existencia de la sociedad inmensa del Celeste Imperio, es la *Coleccion de los estatutos administrativos de la dinastía reinante;* edicion imperial publicada en Peking en 1825. «Para que una sociedad cualquiera pueda existir, dice un escritor, es preciso que esta sociedad tenga un principio de vida que resista las causas incesantes de destruccion que obran de continuo sobre cuanto se encuentra organizado. Cuanto más fuerte es este principio de vida, tanto más prolongada es la duracion de su existencia. De todas las organizaciones políticas, antiguas y modernas, no hay otra alguna que pueda ser comparada por lo duradera, á la organizacion política de la China. Solamente es en China donde pueden hallarse rasgos vivientes, la imágen más exacta de lo que puede creerse, de aquellas instituciones políticas primitivas de las antiguas monarquías del Oriente, hundidas hoy en la tumba, y de que la historia apenas nos conserva algunos destellos.» La obra á que nos referimos dá á conocer la organizacion del gobierno chino, y por qué medios ha podido la sociedad china, la más antigua, la más numerosa y vasta asociacion política del mundo, llegar á este grado de civilizacion, sin ejemplo en las sociedades europeas, y que no carece del buen sentido y razon que nosotros podamos presumir. Esta grande y magnífica obra, de precio elevado en China, porque sólo fué impresa en el palacio imperial para uso de los grandes mandarines, y que rara vez aparece de venta, está dividida en tres partes, comprendiendo 920 *kiuan* ó libros, de los cuales 80 abrazan todo lo relativo á la casa del emperador, al consejo privado, á los diversos ministerios, etc. Ha habido cuatro ediciones; la 1.ª hecha en 1684, la 2.ª en 1724, la 3.ª en 1747, y la 4.ª en 1825. Esta última, que es la que tenemos presente, se halla aumentada con un gran comentario, con numerosas láminas, y tales adiciones que la constituyen en una obra nueva, y sin igual en ninguna nacion de Europa. Dícese en el prólogo, que la antigüedad y los tiempos modernos han servido de consuno, en épocas distintas, para la composicion de esta inmensa coleccion, que debe servir de regla á todos los funcionarios del imperio. Esta obra oficial fué primitivamente redactada tomando por modelo la *Coleccion de estatutos administrativos de la dinastía de los Ming (Ta ming hei tien)*, por una especie de consejo de Estado compuesto de gran número de mandarines escogidos en todos los ministerios ú oficinas de servicios públicos, asociados á los más sabios *han-lin*, ó miembros de la Academia imperial de Peking, y hace profesion de no encerrar otra cosa que los principios conformes á las doctrinas de los primeros legisladores de la China. Acompaña á esta edicion una especie de atlas con texto explicativo, comprendiendo 1.430 grabados en boj, representando toda clase de objetos, que pudiesen ilustrar, como hoy se dice, las cosas explicadas ó descritas en el texto. En esta parte de la *Coleccion de los estatutos*, aparece la medida del *pié oficial* chino, que tiene 315 milímetros de extension. Se ve asimismo las representaciones de los altares del cielo, de la tierra, de la luna, al primer labrador, etc.: de los templos, de los palacios, de las esferas y de los mapas del imperio, de sus provincias y de todas sus dependencias; de los vasos é instrumentos empleados en los sacrificios y otras ceremonias públicas; de los trajes de ceremonia, tales como deben llevarlos el emperador, la emperatriz, los príncipes de la sangre y los nueve órdenes de mandarines, etc. La obra completa, encuadernada á la europea, forma 72 volúmenes en pequeño fólio. El prólogo imperial lleva la fecha de 1818 (*Kia-king, wu-yin*), pero la obra no se publicó realmente hasta el año de 1825. — Esta obra oficial, que define hasta los más pequeños detalles y los deberes de todos los cuerpos políticos, de todos los funcionarios públicos del imperio, si fuere traducida por completo sería la que haría conocer mejor la China á la Europa, mas bien que todas las descripciones antiguas y modernas, que todas las misiones más ó ménos oficiales, que sólo producen gastos á los presupuestos de los Estados y no adelantos para la ciencia.

¿Cómo será posible, preguntaremos ahora nosotros, describir las escenas judiciales ó administrativas pintadas en un vaso, un jarron ú otro objeto chino de porcelana, sin conocer la organizacion del gobierno, de los tribunales y de los funcionarios del Celeste Imperio? Se supondrá acaso un juicio criminal lo que puede ser un proceso contra las divinidades infernales; se clasificará un castigo entre los instituidos por tal ó cual dinastía, ó bien entre los diez crímenes capitales, *chi-o*, que cuenta el código penal, entre cada uno de los cuales existe una distancia inmensa: tal vez será la aplicacion de una pena militar, tal vez un suceso histórico que se haya hecho más ó ménos célebre, pero nada de esto podria explicar el que carezca de conocimientos generales sobre la civilizacion china.

Otro tanto debe decirse respecto de los asuntos religiosos, tanto si están dibujados, como pintados ó esculpidos en los vasos antiguos, para lo cual conviene tener presente cuanto ha escrito nuestro erudito compatricio D. Sinibaldo de Mas, en su libro titulado: *La Chine et les puissances chrétiennes* (par D. Sinibaldo de Mas, ancien envoyé extraordinaire et ministre plenipotentiaire de la Reine d'Espagne en Chine), *Paris, Hachette*, 1861. «No es fácil

dar una nocion exacta acerca del culto público ó *religion del Estado* en China. Hay templos, hay ídolos, hay sacrificios de animales, quémanse inciensos, hácense ceremonias y procesiones; y sin embargo de todo esto no hay *religion* propiamente hablando, como entendemos nosotros por esta palabra. El emperador adora, en Pekin, en distintos y especiales templos, al cielo, á la tierra, al sol y á la luna; y en ciertas circunstancias se viste un traje pontifical cuyo color se modifica segun el templo á que asiste. A cualquiera otra persona que no sea el soberano, le está prohibido dirigir oraciones ni adorar objetos celestes, lo cual prueba que no se consideran como dioses. Los personajes de una categoría inferior á la del príncipe pueden hacer sacrificios á los espíritus del viento, de la lluvia, del trueno, del dragon, de los santos especiales de los pueblos y ciudades. Estos son nombrados por el emperador entre los hombres ilustres ó virtuosos que han prestado servicios importantes. Sacrifícase tambien á los manes de Confucio y de otros antepasados, y á los de ciertos sabios ó guerreros célebres á los que se han elevado templos por órden del emperador. Para sacrificar no se mata ningun animal delante de los altares: llévanse únicamente becerros, cerdos, conejos ú otros animales ya muertos y preparados para ser cocidos. Despues de la ceremonia se celebra un convite, pero todos estos actos son mas bien supersticiones, cuyo número aumenta todos los dias, que no ritos de alguna creencia. Por otra parte, ¿cómo podria concebirse que se encuentren millares de chinos, que siendo budistas ó musulmanes fanáticos, ejercen sin embargo todas las ceremonias del culto oficial con igual seriedad y buena fé que los demás chinos? No ha habido acaso emperadores budistas muy fanáticos que en lugar de destruir el culto oficial, le han observado, respetando las ceremonias como los otros emperadores confucianos? Esto prueba, segun el Sr. Mas, que aquellos no consideran estas ceremonias como ritos de una religion que se hallase en contradiccion con la suya propia; pero esto mismo, la diversa manera de considerar las cosas de la China los historiadores, los viajeros y los periodistas, que de todo hablan con increible ligereza, ¿cuánto esmero no exige en el porcelanista y arqueólogo para explicar con acierto una escena de un vaso, una ceremonia búdica ó de Confucio, un acto religioso ó puramente de la vida civil y administrativa?

En cuanto á los ídolos de los hombres célebres, no cabe duda en que pueden ser comparados á las estátuas que se levantan en Europa á los hombres grandes; y los sacrificios é inciensos que se les queman, equivalen á los honores militares y fúnebres que entre nosotros se hallan establecidos. Para hombres de menor talla social el emperador decreta arcos de triunfo, mausoleos y lápidas escritas que se conservan por las familias.

En la grande obra oficial titulada *Estatutos del Imperio*, se encuentra una ordenanza que determina el número y la condicion de los templos que deben existir en todas las grandes capitales. Hé aquí su extracto.

«En cuanto á los templos ó lugares destinados á los sacrificios, las capitales de cada provincia, lo mismo que las capitales de cada departamento, distrito ó municipio deben tener:

1.° Un altar dedicado al genio de la tierra y de sus producciones;

2.° Un altar dedicado al viento, á las nubes, al trueno, á la lluvia, á las montañas y á las riberas;

3.° Un templo dedicado al primer agricultor;

4.° Un templo dedicado á la literatura;

5.° Un templo dedicado á la série de los emperadores que han gobernado la China;

6.° Un templo dedicado á la constelacion de la Osa mayor;

7.° Un templo dedicado á los fosos ó muros de la ciudad;

8.° Un altar dedicado al demonio que causa las enfermedades;

9.° Un templo honorífico dedicado á los ministros del Estado más famosos por los servicios que han prestado á su país;

10. Un templo honorífico dedicado á los sabios de las ciudades;

11. Un templo honorífico dedicado á los hombres que han sido modelos de fidelidad, de sinceridad, de lealtad y de piedad filial;

12. Un templo honorífico para las jóvenes solteras que se han distinguido por su castidad relevante, y á las mujeres casadas que se han hecho famosas por su pudor y sus virtudes.

Al propio tiempo deben ciertas ciudades tener templos dedicados á sus divinidades particulares. Así, por ejemplo, cada capital de departamento, como cada capital de distrito, en la provincia de *Tchi-li*, deben tener un *templo de honor* dedicado á la *fidelidad deslumbradora;* cada capital de provincia debe tener un templo dedicado al *dragon-genio*, y otro templo honorífico dedicado á los sabios y hombres de mérito. Ciertas provincias que son más notables

por especiales producciones suyas, tienen otros templos particulares. Así sucede con la provincia de *Tche-Kiang*, que tiene un templo dedicado á los primeros gusanos de seda, porque esta provincia, desde tiempo inmemorial, ha sido famosa por el cultivo de la seda.

La idea que se halla muy arraigada en Europa es de que existe una *religion* llamada de *Confucio*, y que es la religion oficial de aquel Imperio. «Esto es un error, insiste en afirmar D. Sinibaldo de Mas; nunca ha sido considerado como otra cosa que como un gran sabio y un hombre honrado y virtuoso.» Pero todas estas mismas opiniones, vagas unas veces y contradictorias otras, aumentan las dudas para quien desee darse cuenta de los ritos y emblemas que aparecen pintados en muchas porcelanas.

De idéntica manera, sin conocerse las costumbres civiles de aquel inmenso pueblo, no pueden explicarse las pinturas ni las esculturas de gran número de vasos antiguos ú otros artefactos de porcelana. En muchas porcelanas chinas se representan las ceremonias nupciales que están en uso en el Celeste Imperio. Respecto de este asunto la variedad de escenas es grande. Vénse en unas al que va á proponer la boda; recíbenle los padres, se habla del negocio, se concluye ó no favorablemente. Otras veces, estando ya firmado el contrato matrimonial, se varía el tocado de la novia, que hasta entónces habia ido peinada como las niñas. Más allá se llevan los regalos de los amigos, se consulta el horóscopo que debe declarar si serán felices los esposos, se cortan los cabellos de delante á la desposada, se lleva la silla de manos á casa de ésta, se organiza, en fin, la procesion que debe conducir la novia á casa de su marido. Muchos de los dibujos, pinturas y esmaltes de ciertas tazas y de muchos jarrones chinos no son satisfactoriamente explicados por los aficionados y coleccionistas, y sin embargo, no son otra cosa que escenas de costumbres públicas ó privadas, de las más comunes en aquel pueblo industrioso. Con la descripcion que nuestro amigo D. Sinibaldo de Mas hizo no hace muchos años de los desposorios chinos, podrian seguirse paso á paso los actos todos del casamiento pintado en las porcelanas. «Los casamientos se tratan, dice, por medio de casamenteras muy estimadas en el país. Hay tambien casamenteros. Dos jóvenes que tengan el mismo apellido no pueden casarse; de modo que, como no existen en la China más que un centenar de nombres diferentes, esta ley impide enormemente gran número de casamientos que se efectuarian sin ella. Una tradicion pretende que ese pueblo colosal ha sido fundado por una colonia de cien familias venidas del N. O., en cuya consecuencia los descendientes de estas familias se consideran todos parientes. Véase por qué un hombre y una mujer que llevan el mismo apellido no pueden casarse.

Las casamenteras enteran á los padres de las dos familias de las circunstancias relativas á los dos jóvenes á quienes se desea unir, y fijan de comun acuerdo las condiciones del contrato. El artículo más importante es la suma que el novio debe dar al padre de su futura, pues la muger no recibe jamás dote alguno; es el que la pretende el que se lo dá. La suma por lo tanto, no es para ella ni para sus hijos; es entregada por manos de la casamentera á los padres de la novia; y se considera que será destinada á cubrir los gastos que el casamiento origine. — En cuanto el contrato matrimonial está firmado, se varía el tocado de la novia, que hasta entónces ha llevado el peinado de niña. Se comunica á los amigos el feliz acontecimiento, y esto es la contraseña para que cada uno mande un sencillo regalo á la novia. Se toma nota de estos regalos para hacer otros iguales cuando haya un casamiento en la familia de la cual se reciben estas atenciones. En el momento que se han publicado los desposorios, la jóven empieza una vida de gran reserva; no sale de casa y si se ve obligada á salir, es en una silla de manos herméticamente cerrada. Las casamenteras, cuando se arregla el casamiento, no se olvidan de consultar el horóscopo para examinar sino existe incompatibilidad en los dias del nacimiento de los jóvenes esposos y en otras circunstancias, y si, por el contrario puede esperarse un feliz resultado. Se sacan tambien los horóscopos con el fin de elegir un dia que no sea nefasto, para celebrar el casamiento. La indicacion de ese dia pertenece á la familia de la novia. La víspera le cortan los cabellos de delante para ensancharle la frente, y la visten con su traje de boda; todos los parientes y amigos íntimos son convidados á comer, y ella está colocada á la cabeza de la mesa. Esta fiesta es el despido á su familia. — Desde los desposorios hasta el dia del casamiento, las dos familias de los novios se hacen obsequios y visitas; pero los desposados no se ven absolutamente, únicamente les está permitido escribirse billetes y mandarse recados por la mediacion de los parientes ó de las casamenteras. Estas procuran aplazar todo lo posible el dia de la ceremonia, para intervenir en semejantes servicios. — No hay ni dias ni épocas especiales para los casamientos, pero se dá la preferencia á la primavera. Lo mismo sucede para la hora: les agrada bastante casarse por la noche, pero tambien lo efectúan durante el dia, y algunas veces muy de mañana.

Además de la cantidad de dinero que el futuro paga á los parientes de su prometida, le manda, cuando se aproxima

el dia, un regalo segun sus medios y otras consideraciones; éste se compone de joyas, de sederías, de dinero, de frutas, de dulces, etc. Por fin llega el momento: el esposo manda uno de sus parientes con una silla de manos toda dorada (alquilada para esta circunstancia) á casa de su desposada. Esta ha sido adornada con sus mejores atavíos y todas sus alhajas, que son algunas veces prestadas ó alquiladas (casi siempre); lleva en la cabeza una especie de corona, y muchas flores. Este adorno parece pesado é incómodo para llevarlo puesto. — Cuando llega la silla, todos los parientes se ponen á llorar á porfía. La desposada hace lo mismo, despues se escapa y se esconde en su cuarto. Los hermanos se ven obligados á asirla y casi á llevarla hasta la silla, donde es encerrada. La llave es entregada al que ha conducido la silla para que él la entregue al marido. Ha sido organizada una procesion; figuran banderas, hombres que llevan linternas, bandas de música tocando, hombres ó niños quemando petardos, mozos cargados de varias cajas y baules que contienen el equipo y todos los efectos de la novia, sin exceptuar algunas veces los utensilios de cocina. — La procesion, que ordinariamente es bastante larga, se pone en marcha, llevando detrás de sí la silla dorada á la conclusion, indispensablemente rodeada de las casamenteras. Al llegar á la casa del esposo, éste debe esperar en la puerta para abrir la silla y recibir á su dama. Pero algunas veces, en lugar de adelantarse hácia ella, se escapa y va á esconderse en un rincon de la casa, y es preciso ir á sacarle de allí y acompañarlo delante de su esposa que está aguardando en el patio, encerrada dentro de su hermosa jaula. — Sale, en fin, la novia, cubierta con un espeso velo, que le oculta completamente la figura. — Su marido la conduce de la mano hácia el salon de los antepasados en donde se hallan los cuadros con los nombres y títulos de los abuelos, y á veces con sus retratos. — Allí continúa todavía la larga ceremonia.

No cabe, pues, la menor duda en que es indispensable conocer los pormenores de muchas costumbres y de no pocos hechos históricos, para poder interpretar las pinturas de las porcelanas, y poder señalar las épocas de su construccion. Si en los dibujos de las porcelanas europeas vemos escenas en que un hombre dispara una flecha á una manzana puesta sobre la cabeza de un niño; si vemos á una heroina vestida de guerrero subir á los muros de una ciudad sitiada, al frente de valerosos soldados; si vemos á otro personaje arrojar desde un torreon un puñal, para que con él sacrifiquen los sitiadores á un jóven que le presentan al pié de las murallas; reconoceremos en seguida en estos tres personajes á otras tantas figuras históricas, á Guillermo-Tell, á Juana de Arco, á Guzman el Bueno. Pero no conociendo la historia del Celeste Imperio, ¿cómo podrian muchos porcelanistas explicar las escenas pintadas en los artefactos kaolínicos, y calcular, juntando además otros indicios, la época á que pertenecen? Si no se tiene noticia de la forma de sus muebles, de sus artefactos, de sus instrumentos músicos (1), de su armas, de sus adornos, ¿cómo podrá todo esto describirse cuando se vea en sus dibujos y esmaltes?

Hemos dicho que el conocimiento de la literatura misma era indispensable para clasificar la época, la significacion

---

(1) Tienen los chinos acaso un centenar de instrumentos músicos diferentes. Parécese uno de ellos á la *cítara*, tal como hoy suele usarse en Europa, solamente que es mas largo y tiene ménos cuerdas. Su música se escribe; pero sus notas no se parecen en lo más mínimo á las nuestras: por otra parte, no tienen idea del pentágrama, y cada sonido está representado por medio de un carácter (letra) chino.

No escasean en el Museo Arqueológico Nacional los instrumentos músicos, procedentes en su mayor parte, como la generalidad de objetos de sus colecciones ethnográficas, de la sala llamada *De antigüedades*, establecida en el siglo pasado en el Museo de Ciencias Naturales, reinando Don Cárlos III. Indicaremos los principales.

Pi-pa. — Viola de cuatro cuerdas, de madera y marfil. Su longitud 94 centímetros.

Shiang-pau. — Especie de castañuela de madera, con borla de seda amarilla. Longitud 26 centímetros.

Lue-chin. — Guitarra de cuatro cuerdas, de madera y marfil. Su longitud 89 y medio centímetros.

Olr san shien-chin. — Violines de dos y tres cuerdas de varias formas, con sus cajas sonoras, cubierta una con piel de culebra, otra de forma cilíndrica y otra forrada de cáscara de un coco. Estos instrumentos, que son de madera con adornos de marfil, tienen sus arcos armados con cuerdas para ser tañidos.

Man-tou-cu. — Especie de pequeño timbal de madera y cuero. En su parte céntrica tiene pintado el dragon del Celeste Imperio. Su diámetro es de 28 centímetros.

Conserva tambien el Museo un pequeño timbal pagódico, de madera pintada de encarnado, y cuero, su diámetro 24 centímetros, y acompañan á estos tambores palillos de madera y de marfil.

Tu-pi cu. — Tambor grande, sostenido sobre cuatro piés con adornos y calados. Su altura total es de 89 centímetros, la altura del tambor 50 y su diámetro 48. Estas medidas dan idea de la magnitud é importancia de este ejemplar.

Yo chi. — Instrumento músico de viento, formado con diez y siete tubos de diferentes medidas, de bambú con adornos de marfil. Altura 43 y medio centímetros.

Ti tz. — Flautas pintadas de negro y encarnado, de caña, con adornos de marfil. Son dos, una con una grande y hermosa borla de seda encarnada, y la otra con una borla de seda amarilla. Su longitud 63 y medio centímetros.

Lang. — Campanillas de cobre. Su diámetro cinco y medio centímetros.

La-pa. — Trompeta de metal. Su longitud un metro.

Chang. — Psalterio formado en una elegante caja maqueada, con cuerdas de metal. Su longitud 62 centímetros.

y los símbolos de un vaso ó de un jarron de porcelana de algun mérito é importancia, y no cabe en ello la menor duda, porque muchas escenas de las que adornan estos preciosos artefactos reproducen asuntos de sus novelas históricas, mitológicas, y de costumbres. En toda Europa son conocidas las escenas de *El hijo pródigo* y de *Don Quijote de la Mancha;* pues en el Celeste Imperio son conocidas hasta del vulgo las novelas de *Blanca* y *Azul* ó *las dos hadas culebras, La sombra en el agua, El heroismo de la piedad filial, El crimen castigado, etc., etc.* «Lo historia de la China, dice Mr. Théodore Pavie, ha sido puesta casi toda en novela. Como sucede en todas las naciones que han alcanzado cierto refinamiento en su ilustracion; como aquellas en que el sentimiento de lo pasado es más vivo que el instinto del porvenir, la nacion china tiene en alto grado pasion por las leyendas y novelas que le retratan su historia bajo una forma amena y apacible» (1).

El teatro chino tambien ha prestado y presta todavía asuntos para las escenas pintadas en las porcelanas, y para los adornos dibujados y esculpidos en los vasos. El orígen del arte teatral y de la poesía dramática se remonta á la época en que subió al trono Hiouen-tsong, en la ciudad de Tchang ngan (2), y tanto si las piezas teatrales eran del género histórico, como del poético ó del popular, han contribuido con sus argumentos á embellecer los adornos de las porcelanas. Los chinos comprenden bajo el nombre de *tsa-khi*, siete especies de obras dramáticas, á saber: 1.° Los dramas históricos. — 2.° Los dramas tao-sse. — 3.° Las comedias de carácter. — 4.° Las comedias de intriga. — 5.° Los dramas domésticos. — 6.° Los dramas mitológicos. — 7.° Los dramas judiciarios ó fundados sobre causas célebres.

Los dramas históricos, dice Mr. Bazin en su *Chine moderne* (París 1853), particularmente *La caida de las hojas de Ou-thong* y la *Muerte de Tong-tcho*, merecen el primer rango y la preferencia sobre todos los demás. Son, á mi modo de ver, los mejores monumentos de la literatura china en el siglo de los Youen. En los anales y en las memorias de los historiógrafos se encuentra una cronología exacta, y ordenados debidamente los acontecimientos; pero los historiógrafos y los analistas no dan á conocer en sus largas y pesadas narraciones los cuadros de costumbres nacionales: conténtanse con citar los hechos, pero omiten una porcion de cosas dignas de saberse, que deben buscarse en los dramas y novelas, ya que no se encuentran en otras partes. Los autores dramáticos de la dinastía de los Youen, han aplicado los primeros á la historia los atractivos de la elocuencia, añadiendo á la narracion de los sucesos lo que faltaba á las obras de los historiadores, como dice Hamlet en Shakspeare: «They shew the very age and body of the time his form and pressure.» Ofrecen al lector un verdadero cuadro de antigüedades chinas, desde el año 607 ántes de Jesucristo, hasta el siglo décimo de nuestra era; cuadro verdadero, variado, lleno de episodios y detalles, en donde se ve el carácter de los personajes y la fisonomía de los siglos. Puede estudiarse con gusto la historia de la antigua dinastía de los Tcheou, de la gran querella de Hoei-wang, príncipe de Wei, y de Weiwang, príncipe de Thsi; de la rivalidad de Sun-pin y de Pang-Kiouen, en el *Camino de Ma-ling;* la historia del reino de King-wang, y las costumbres de la época en que vivia Confucio, en *Tchao-hong, príncipe de Tsou*, y en *Ou-youen tocando la flauta;* la historia de un período interesante que se llama *Tchen-koue*, en *Sou-thsin transido de frio;* las costumbres de la dinastía de los Han, en los *Furores de Yng-pu;* las costumbres de la época de los *San-Kue*, en el *Casamiento de Lieou-hiuente*, y la *Muerte de Tong-tcho;* en fin, las costumbres de Thang, que tienen grande interés, en la *Caida de las hojas de Ou-thong*, en *El engañador engañado*, *Sie-jin-kouei*, el *Pequeño comandante*, el *Pabellon demolido*, la *Pagoda del cielo*, y el *Combate de Hoei-tchi-Kong*. — Las comedias de intriga en donde figuran principalmente cortesanas, son más numerosas que las comedias de carácter; pero tambien las más fáciles. Gustan al espectador chino por la singularidad de las aventuras, la variedad de los incidentes que retardan la accion, y sobre todo lo maravilloso de la intriga. La *Prenda de amor*, la *Sobrecama del lecho nupcial*, el *Espejo de jade*, la *Cortesana sabia*, la *Cortesana*

---

(1) *Introduction à l'Histoire de Trois Royaumes*, t. I.er, p. 52.

(2) L'histoire de l'art dramatique chez les Chinois peut se diviser, d'après le témoignage de quelques écrivains modernes, en quatre époques distinctes. Nous rangerons donc dans la première les pieces de théâtre composées sous la dynastie des Thang, despuis l'an 720 de notre ere jusqu'á l'avenement des cinq petites dynasties, dites *postérieures*, vers l'an 905. On sait que, depuis la chute de la dynastie des Thang jusqu'à l'époque des Song, l'histoire de la Chine, empreinte d'une sauvage monotonie, ne présente plus que des tableaux hideux et le spectade d'un pays affligé par tous les fleaux du ciel à la fois. Les désordres et les guerres civiles interrompirent les jeux de la scène, et le peuple ne fut plus convié aux *fetes de la paix et de la prospérité.*

La seconde époque comprend les pièces de théâtre composees sous la dynastie des Song (960 á 1119 de notre ére); la troisième, les piéces représentées, sous la dynastie des Kin et celle des Louen (1123 á 1341 de notre ère).

Enfin, tous les ouvrages dramatiques qui ont paru depuis la dynastie des Louen jusqu'à nos jours appartiennent à la quatrième époque. (Chine moderne, par M. Bazin, Paris 1853.

salvada, el *Rio de curso tortuoso*, el *Matrimonio secreto*, los *Amores de Yu-hu*, el *Académico enamorado*, el *Marido que hace el amor á su muger*, la *Inscripcion de Tsien-fo*, el *Mal de amor*, el *Sueño de Tou-mo-tchi*, las *Segundas nupcias de Wei-kao*, el *Pabellon*, la *Flor del peral rojo*, el *Lago-kin-tsien*, la *Historia de la chinela dejada en prenda*, la *Historia del peine de jade*, el *Pórtico de las cien flores*, la *Religiosa casada*, los *Amores de Siao-cho-lan* y el *Pabellon de placer*, pueden ser consideradas como comedias de intriga, de moral más ó ménos reprensible, pero algunas con escenas verdaderamente interesantes.

Los dramas domésticos, de un género ménos noble, no tienen ningun carácter particular, pero describen accidentes de la vida comun, y pintan las costumbres del pueblo bajo, sin que por esto dejen de presentar escenas interesantes. Sólo los editores de *Youen-jin-pe-tchong* nos han conservado 18 dramas de este género, que se titulan: la *Túnica comprobada*, la *Historia de un pescador y de un leñador*, *Yen-thsing vendiendo pescado*, el *Naufragio de Tchang-thien-khio*, el *Viejo que obtiene un hijo*, las *Cajas de cinabrio*, la *Enseña con cabeza de tigre*, la *Reunion del hijo con la hija*, el *Torbellino negro*, los *Amores de Pe-lo-thien*, el *Festin del ministro de Estado*, *Meng-kouang*, el *Sacrificio de Fan y de Tchang*, el *Sacrificio de Tchao-li*, la *Caja para adornarse*, el *Juicio de Song-kiang*, las *Aventuras de Lo-li-lang*, el *Penado que vuelve á su prision*. — Los dramas judiciarios, de más poderosa influencia sobre las costumbres, son quizás inferiores en mérito literario y dramático á los de otros géneros, pero todos ellos, los judiciarios como los anteriores, tanto antiguos como más modernos, prestan asuntos á los dibujantes y coloristas para adornar las porcelanas con episodios y escenas sumamente interesantes. El repertorio de la leyenda, de la novela y del teatro chino es grande. Cuando se habla en Europa de las cosas del Celeste Imperio se expresa la generalidad de gentes como de un país inculto y bárbaro, sin tradiciones, sin leyes, sin artes. Es verdad que los chinos tambien nos desprecian á nosotros, porque no nos conocen, pero si por su interés político y su orgullo nos desprecian, y no quieren alternar con los pueblos de Occidente, ¡cuánto no podrian zaherirnos si estuviesen bien enterados de las contínuas discordias de Europa, de las guerras civiles de España, de los constantes cambios de gobiernos en Francia, y de las colosales luchas entre las diversas naciones, como fueron la guerra de Oriente en 1854 y la guerra franco-prusiana en 1870! De todos modos el conocimiento de la literatura y del teatro chino es necesario para la interpretacion del decorado de los vasos, platos y jarrones pintados y esmaltados de la porcelana tan célebre de aquel país famoso.

Hemos dicho que los porcelanistas dividian las porcelanas chinas en varias clases, segun sus colores, por no haber discurrido hasta hoy una mejor division, llamándolas de la familia verde, de la familia rosa, de la familia policroma, etc. Su nombre explica esta clasificacion.

Pertenecen á la *familia verde* todas aquellas piezas que brillan con un color verde de cobre tan dominante que absorbe y eclipsa todos los demás colores. Siendo este color el que adoptaron como propio los emperadores de la dinastía Ming, que dominaron en China desde 1368 hasta 1615, se supone que los artistas cedieron al gusto de la corte y á un fin político y religioso al construir grandes séries de vasos y otros objetos de porcelana de semejante color. De igual manera en tiempos bien recientes se puso de moda en nuestra España el color azul, dándose el nombre de azul-cristina á cierto tono de este color cuando vino y gobernó en esta nacion una princesa extranjera de aquel nombre, y trajes, muebles, adornos se veian sometidos á la influencia política. Aun más recientemente las flores de lis han invadido tambien el campo de la moda en los adornos de todo género, por sucesos políticos de importancia suma para España, y así no cabe extrañar que preponderase el color verde en la China durante la dinastía de los Ming. Pero esta suposicion tiene fundamento en la observacion de los artefactos de la época, pues todas las escenas representadas tienen un carácter hierático ó histórico, pudiéndose distinguir las composiciones procedentes de la secta de los Tao-sse de las adoptadas por los letrados. «El más frecuente de todos los asuntos sagrados, observa un historiador, representa la teoría de los ocho inmortales: alguna vez cada uno de ellos está aislado, encima de una nube, de una hoja, de un animal simbólico, y sólo tiene así su valor individual; pero muy á menudo se les ve reunidos á todos sobre una montaña celeste, acaso el *Li-chan*, y rinden homenaje á un ser superior, tranquilamente asentado sobre una grulla que se cierne en el empíreo. Por este atributo mas bien que por su fisonomía, es fácil reconocer al dios supremo *Cheu-lao*. No cabe, duda, pues de que semejante composicion es de la escuela de Tao, la cual identifica al filósofo con el Chang-ti. Cultivando esta secta las ciencias ocultas y la magia, nos manifestará más á menudo el cielo que la tierra; sus cuadros ofrecerán personajes con nimbo, rodeados de resplandecientes llamas, asistiendo á actos sobrenaturales. Si combaten, serán los elementos los que facilitarán las armas, como en las narraciones homéricas; los vencidos sucumbirán engullidos por torbellinos de nubes, arrastrados por tumultuosas olas, aplastados por

los rayos. Y cuando el pintor abandona las altas regiones para ocuparse de la tierra, y toma de la historia episodios dignos de ser ofrecidos como ejemplos al porvenir, áun quiere imponer la intervencion del cielo, haciendo aparecer los dioses en las nubes dispuestos á dominar los acontecimientos, y á hacer inclinar la balanza en favor de sus protegidos. — Los letrados, siguiendo á Confucio en el sendero de la filosofía, serán más reservados en sus dibujos y pinturas. Sin discutir acerca de la naturaleza y de la importancia de la Divinidad, se limitan á tributarla homenaje segun los ritos antiguos; el respeto de la tradicion equivale en ellos á la fé, y si tienen que manifestar la intervencion celeste en los acontecimientos humanos, la expresan por la aparicion de dragones, del Ki-lin, y del fong-hoang, conforme la doctrina de los libros santos. Sus asuntos predilectos serán, pues, tomados de la historia de los antiguos emperadores ó de la de los hombres célebres; á ellos se deberán la mayor parte de los *vasos de los grandes letrados.*» (1).

Pertenecen á la familia rosa, añadiremos completando estas noticias, todas aquellas porcelanas en que predomina el carmin y el color de rosa, sobre los demás colores. Créese que la familia rosa debe su creacion al deseo de imitar las admirables porcelanas del Japon, que, áun en el siglo décimoséptimo, segun el testimonio de los misioneros, eran llevadas á la China para adornar suntuosamente el interior de los palacios, y para ser ofrecidas como regalos de gran valía. En lo que no cabe duda es que durante el período de los houng-tchy, esto es, desde 1488 hasta 1505, la familia rosa china es la que ha dado las más admirables copas representando aves, flores é insectos. Los numerosos *vasos de grandes letrados*, que tanto se les parecen, deberán ser de una época vecina á la referida, probablemente del siglo décimosexto. «Bajo el punto de vista de la fabricacion, dice, en la *Histoire de la céramique*, Mr. Jacquemart, la familia rosa se compone de piezas perfectas, blancas, y alguna vez tan diminutas, que en China se les ha dado el nombre de porcelana sin embrion, y en Europa el nombre de vasos *de cáscara de huevo*. Las materias con que se adornan son todas las mismas de que dispone la cerámica oriental, agotando en ellos, los pintores, los recursos todos de su paleta, y combinandolos á decir verdad con notable acierto. Pareceria, pues, que la familia rosa debiera ser la que ofreciese á los chinos sus vasos más predilectos, pero no es así, porque el mayor número de sus ejemplares brilla sólo por lo fantástico de su decoracion. Orlas y adornos con colgantes de gusto que parece árabe, con repliegues y compartimentos graciosos y de variados colores, encierran un ramo de flores, ó una pradera donde corren codornices, ánsares ó caballos delicadamente iluminados. Cuando se añaden figuras, tienen por lo general un carácter familiar: tan pronto son jóvenes damas que pasean sus niños ó que descansan bajo árboles floridos; jóvenes muchachas columpiándose, señoras dentro de sus habitaciones, ofreciéndose ramos ó aspirando el perfume de los nelumbos colocados en los vasos; otras escenas están sacadas del teatro, y para citar un ejemplo de los más conocidos, recordaremos esta jóven doncella que permanece silenciosa en un extremo de su jardin, mientras que escala el muro un apuesto mancebo, despues de haber echado sus zapatos al pié; cuya escena es un episodio del *Si-siang-ki*, historia del pabellon de Occidente, drama lírico escrito por Wang-chi-fu, hácia los años de 1110. — Los grandes platos y fuentes ovaladas, contienen asuntos más complicados: vastos palacios del soberano, en donde preside las recepciones solemnes, los torneos, las revistas de tropas, rodeado de toda su corte; mujeres montadas á caballo y corriendo á todo galope mientras agitan al aire las flotantes banderolas de sus lanzas. Podría reconocerse en este asunto al monarca chino de las provincias del Norte que por los años 300 de nuestra Era, se complacia en hacer maniobrar el regimiento «de damas de delicado talle, montadas sobre ligeros corceles y con trajes flotantes, que componian la guardia de su real persona?» En cuanto á las representaciones sagradas, son tan poco numerosas que casi forman una excepcion, y, excepto de los colores, nada tienen que les distinga de las de la familia verde.

Otra seccion de las porcelanas, ha recibido el nombre de familia chry-santhemo-peoniana, por predominar los adornos y composiciones de las hojas, ramas y tallos de plantas de este género, enlazadas con arabescos, mosáicos, grecas, medallones, calados, flores y mil diversos caprichos orientales, que remedan todos los estilos y todas las fantasías. Entre los dibujos de esta clase aparecen mezclados los frutos y los animales, las montañas, los lagos, los palacios y los árboles; pero de estas figuras, sólo se reconocen las flores y los séres animados, porque en cuanto á lo

(1) L'une des sources les plus fecondes de la peinture chinoise est le *sant Kouc-tchy;* le libre qui porte ce titre est, en effet, l'un des plus attachants qu'on puisse lire, il retrace l'histoire des trois royaumes alors que la Chine, divisée par les intérêts d'une foule de seigneurs féodaux, cherchait á retrouver le calme sous le sceptre d'un souverain unique. Ces luttes ont nécessairement donné lieu à une foule de traits héroíques; elles ont permis a tous les hommes doués de mérite et de courage de se faire remarquer et d'arriver au premier rang; il n'est donc pas étonnant que les scenes du San-Koue. tchy, la représentation des grands hommes de cette époque reculée, qui s'étend de 220 à 618, soient bien accucillies chez les dignitaires et dans les palais. (*Histoire de la Céramique*, par Albert Jacquemart. — Paris, 1873, pág. 74).

demás, el artista no busca más que los efectos de grandes masas, y no la perfeccion gráfica de cada una de ellas. Estas porcelanas son las que están destinadas al uso comun en China, sirviendo para las mesas, para el té, para contener líquidos, flores, etc.

Hay, en fin, otra especie de porcelana, que los chinos llaman de tercera calidad, y en cuya clase puede entrar una variedad inmensa de artefactos de materias ménos finas, formas y colores ménos bellos y ménos artísticos. Dar á conocer en la presente monografía los detalles de esta seccion, que es tan vasta como excepcional, nos apartaría demasiado de nuestro propósito, sucediendo otro tanto si reuniéramos aquí las ridículas creencias y asertos raros que acerca de la composicion de la porcelana se encuentran en libros, diccionarios y relaciones de los siglos pasados.

Todavía, sin embargo, debemos agregar á estas noticias las que dá el P. Grossier, respecto de *porcelanas extraordinarias ó de una ejecucion difícil*. «Los obreros chinos poseian antiguamente el secreto: pintaban peces, insectos ú otros animales en las paredes de un vaso, de tal manera que no se apercibian sino cuando la porcelana se hallaba llena de algun líquido. Este secreto, en parte, se ha perdido; pero hé aquí algunos de los procedimientos de que se ha conservado un recuerdo. La porcelana que se quiere pintar de este modo ha de ser muy delgada: cuando esté seca se le ha de aplicar el color, no por de fuera, sino por dentro y por los lados interiores, al revés de lo que se acostumbra. Lo que se pinta suelen ser por lo general pescados, como más análogo al agua de que el vaso debe llenarse. Cuando el color, que suele ser azul, se ha secado bien, se le recubre con una ligera capa de cierta cola hecha con la misma pasta de la porcelana. De esta manera el color se halla encerrado entre dos capas de porcelana. Barnízase tambien interiormente el vaso cuando está seco, y algun tiempo despues se le moldea debidamente. Como esta pieza de porcelana ha recibido bastante consistencia por dentro, se procura que por fuera sea todo lo más delgada posible, sin penetrar no obstante hasta el color; se la baña en seguida en el barniz, se le deja secar, y, poco despues, se la pone á cocer en el horno ordinario. El arte de fabricar estos vasos exige unos cuidados tan delicados y una destreza tan especial, que los chinos no poseen hoy dia. Intentan de vez en cuando buscar el secreto de semejante pintura mágica; pero sólo obtienen resultados imperfectos. Llámase esta porcelana *Kia-tsin*, es decir, azul puesto en prensa. — Háblase todavía de otra porcelana, que la dificultad de su ejecucion hace aún rara en el mismo Celeste Imperio. Esta porcelana tiene poco cuerpo; las paredes del vaso son delgadas, ligeras, trasparentes, tanto por dentro como por fuera. Sin embargo, sus paredes exteriores hacen ver molduras, estrías y otros adornos que producen por completo la ilusion de su relieve. Hé aquí, segun se dice, el modo de fabricar esta porcelana. Al salir del torno, cuando aún la pasta es blanda y flexible, se la aplica interiormente sobre un molde que tiene en relieve los adornos que se le quieran dar, y estos dibujos quedan impresos dentro, teniendo cuidado de adelgazarla por defuera todo lo posible, trabajando la pieza sobre el torno con el cuchillo. Si el obrero sale airoso de su empresa, entónces dá barniz á toda la porcelana y la hace cocer como las demás en el horno. — Los mamarrachos, las figuras grotescas y de animales son las que pintan los artistas chinos con más habilidad. Hacen tortugas y gatos tan ligeros que flotan encima del agua. El P. Dentrecolles habla de un gato de porcelana tan perfectamente imitado, que colocando dentro una luz ofrecia los ojos relucientes como los verdaderos, y era tal el efecto que esta figura hacía en medio de una habitacion durante la noche, que los ratones huian todos asustados» (1).

Manifestadas las escasas noticias que sobre la antigüedad de la porcelana han llegado hasta nosotros; declarada la dificultad que ofrece la clasificacion de tan curiosos objetos; dada á conocer la division que han adoptado los porcelanistas, por carecer de otra más científica; y señalada la variedad de conocimientos que son indispensables para valorar el mérito de los vasos y jarrones de tan preciosos artefactos, vamos, por último, á describir los ejemplares más importantes de la coleccion de porcelanas chinas del Museo Arqueológico Nacional.

Ocupan éstas una elegante estantería central de cristales que permite contemplarlas con toda comodidad. Colocadas en espaciosas gradas, pintadas de blanco, son más de noventa las piezas distintas que hasta hoy forman la referida coleccion, pero sólo describiremos los ejemplares principales.

Núm. 3.373. — Gran plato central, redondo. Tiene pintado en el centro un kiosco de cuatro pequeñas columnas, abiertos por todos lados para poder extender desde él la vista hácia los montes que rodean el asunto céntrico. Estos montes son iguales, teniendo cada uno una torre de tres pisos y otro edificio más bajo, con árboles. Más allá con-

---

(1) Véase Grossier, *Description de la Chine*, t. VII, p. 59 á 67.

tinúa en más ancho rádio la composicion campestre, terminando junto á los bordes del plato con montañas, repetidas tambien cuatro veces, y coronadas todas por rojas nubes. A la izquierda del kiosco se ostenta un jarron con elevados arbustos. Colores azul, rojo, dorado y amarillo. No tiene ninguna letra ni inscripcion.

Núm. 3.369.—Gran plato central, redondo. A la orilla de un rio se hallan pescando los hombres, y otro lo contempla sentado junto al agua. En primer término, y sobre dos juncos, hay tres damas y dos niños, de los cuales uno está en brazos mamando. Dirigen todas sus miradas á otra jóven que se acerca por la orilla opuesta, y á quien no quiere seguir un niño que se pone á gritar y llorar. Cierra estas escenas campestres una faja circular de color morado, bellamente adornada con ocho grandes flores abiertas, y en los bordes del plato campean cuatro grupos diferentes todos entre sí, aunque compuestos todos de braserillos perfumadores, tazas, cajas de pebetes, objetos de tocador, y hasta una espada. El dibujo es correcto y el conjunto tiene un aire de elegancia que constituye á este ejemplar en uno de los más notables. Diversos colores y esmaltes finos. No tiene letras ni inscripcion.

Núm. 3.370.—Gran plato central redondo, de dibujos, adornos y esmaltes de gusto y de gran riqueza. Llena todo el plato, á excepcion de sus bordes, una composicion tan interesante como bellamente ejecutada por el artista. Debajo de un kiosco decorado con suntuosidad, y á cada lado de una mesa baja para tomar té, están sentadas dos hermosas damas, con trajes preciosos, invitando á tomar el té á otra dama, tambien de alta alcurnia, que se retira del kiosco y se dirige hácia el jardin. Una jóven sirvienta llega en este momento con una fuente llena de frutas escogidas. Dos aves de preciosísimas plumas revolotean contendiendo por el aire, y la dama que se retira del kiosco las señala con la mano, mostrándose ansiosa por su contienda. Las figuras de esta composicion son grandes. En los bordes del plato hay, entre flores y follajes de colores vivos, cuatro escenas en el campo: dos damas sentadas al borde de un lago, miran cómo nadan dos patos;—otras dos damas contemplan dos cervatillos;—otras dos están jugando sobre un tablero de treinta y cinco comparticiones, y se les acerca un muchacho;—dos hombres sentados en el suelo están bebiendo, y por su lado pasa una jóven, á quien sigue un niño. Diversos y brillantes colores y esmaltes. Carece de letras y de inscripciones.

Núm. 3.461.—Palangana. Tiene pintada en su fondo circular, llenándolo todo, una escena de educacion de jóvenes doncellas. Tres de éstas están sentadas discutiendo con manuscritos en las manos. Otras acaban de dar la leccion y se retiran á sus puestos, mientras la profesora ó china de más edad, que está sentada, recibe con aire de reprension y de disgusto á otra alumna que se le acerca. Entre diversos adornos decoran los costados de la palangana cuatro cuadros de costumbres, en que preponderan las mujeres, en términos que en uno se ve un coro de jóvenes cantando, de pié, y un músico, sentado detrás de una mesa, recorre con los dedos las cuerdas de cierto instrumento que está colocado encima. Todas estas composiciones están rodeadas y cerradas por una greca dorada de muy buen gusto.

Núm. 3.481.—Plato redondo con dos asas. Sólo tiene una escena central, cuyas figuras son importantes por lo que representan y por el carácter de antigüedad del dibujo, aunque incorrecto. Un gran mandarin montado en caballo negro cabalga detrás de otro personaje, que anda á pié, y vestido con una túnica negra. Un paje al lado del caballero le lleva á éste la espada sobre el hombro, y más allá suspende su trabajo, para verles pasar, un chino de inferior esfera. A la derecha del espectador, detrás de un cortinaje rojo con flores blancas, aparece un carro lujosamente decorado, y en el centro de la composicion está de pié una figura de mujer, con cabellera negra tendida, partida hácia ambos lados y cubriendo la frente, por lo que más bien parece una especie de diosa Kuan-in, que dama ó señora china, á pesar de que la cubre un rozagante manto azul salpicado de flores. Este notable plato tiene al reverso una inscripcion de seis grupos ó caractéres chinos, rojos, que es el color que prepondera, y cuya traduccion creemos puede interpretarse de esta manera:

Hecho ó fabricado (el plato, tazas, etc.), *de buena tierra de Shan-choang-chang.*

Este plato es de un juego de tomar té, y las teteras, tazas y platillos del mismo reproducen las mismas figuras, á excepcion del personaje á pié vestido de negro, de la referida escena anterior, con iguales colores y detalles, y tiene cada pieza la misma inscripcion. Esta inscripcion se refiere á la arcilla ó porcelana de alguna poblacion del Celeste Imperio, que seguramente no encontraremos consignada en ningun Diccionario geográfico de los que se publican en Europa. Son las piezas en número de cinco, á saber: una para poner el té seco, otra para hacer la infusion en su

interior, otra para tener y poder añadir agua caliente, y dos tazas con sus platillos, y todo debe colocarse sobre el plato redondo ó fuente con dos asas. Como la pieza que sirve para tener el agua caliente es una verdadera jarrita, se parece á las que se usan en los cafés y casas de Europa para tomar café con leche. Sin embargo, los chinos, segun asegura D. Sinibaldo de Mas en la obra citada anteriormente, no son aficionados á la leche (1).

Con el núm. 3.585 hay dos platos con adornos que quieren ser de gusto chino, pero como cada uno tiene en su centro una sola figura, que representa un pastor tocando un clarinete sentado sobre un peñasco, y su traje, su calzon, medias y zapatos son europeos, no ménos que el tipo de su rostro, suponemos que es una imitacion europea aunque desgraciada en el acierto.

Siempre que se encuentra el dibujo de la greca en los artefactos chinos, y esto sucede muy á menudo, deben tenerse presentes las observaciones que hace Mr. G. Pauthier en su *Descripcion histórica de la China*, al ocuparse de ciertos antiguos jarrones de bronce. Dejando aparte los vasos de la dinastía *Chang*, dice, que se colocan entre los años 1700 y 1200 ántes de nuestra Era, no podrá dejarse de reconocer que existen todavía en el gabinete de antigüedades del emperador de la China objetos de arte que cuentan más de tres mil años y que pueden rivalizar con lo que la Grecia y la Etruria nos han dejado de mejor en este género, sin que se le pueda atribuir próximamente una antigüedad análoga á estos últimos. Y al llegar á este punto se presenta una cuestion tan curiosa como importante, que no intentaremos resolver: existe sobrè el vaso chino de que nos ocupamos, y puede añadirse que sobre todos los objetos de arte chinos, un adorno que es tambien un adorno europeo, y que recibe el nombre de *una greca*, como si se hubiese querido indicar con esto su pretendido orígen (2). Este adorno, en forma de *meandro* más ó ménos com-

---

(1) LAIT. — Dans les provinces du Nord, près de la Tartarie, on mange des petits fromages; mais dans toutes celles du littoral on a de l'horreur pour les laitages, ou pour mieux dire ils y sont inconnus. On croit que le lait est du sang blanc.

Cependant il y a bien des boutiques où l'on vend du lait; mais c'est du lait de femme à l'usage des poupons et des vieillards.

Il est arrivé parfois que des Européens ont exigé de leurs domestiques qu'ils servissent du lait pour leur thé ou café, ne voulant pas croire qu'il fût impossible d'en trouver. Les domestiques, pour se tirer d'embarras, ont apporté du lait de femme ou de truie.

A Canton, à Macao et ailleurs, où des colonies d'Européens se sont formées, on est parvenu à créer le commerce du lait, et il y a des familles indigènes qui tiennent des vaches à cet effet. Souvent les Européens eux-mêmes nourrissent une vache à la maison.

Un de mes amis, à Macao, avait une vache chez lui pour les besoins de sa famille. Le domestique indigène, qui en prènait soin, volait tous les jours une partie du lait pour le vendre à d'autres Européens. Son maître le saisit un jour en flagrant délit, et pour le punir il prit une cravache et le força d'avaler le lait qu'il avait soustrait. C'était le plus grand châtiment qu'il pût lui infliger. Le fait prouve l'horreur de ces Asiatiques pour le lait et les laitages.

(*Des moeurs et usages de la Chine — La Chine et les puissances chrétiennes*, par D. Sinibaldo de Mas ancien envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire de la reine d'Espagne en Chine, etc. — Paris, 1861. Tome premier, pag. 39.)

(2) Ainsi, en laissant de côté les vases de la dynastie *Chang*, qui se placent entre 1700 et 1200 avant notre ère, on ne pourra s'empêcher de reconnaître qu'il subsiste encore dans le cabinet des antiques de l'empereur de la Chine, des objets d'art qui datent de plus de trois mille ans, et qui peuvent rivaliser avec ce que la Grèce et l'Étrurie nous ont laissé de plus beau en ce genre, sans toutefois que l'on puisse assigner une antiquité approximative analogue à ces derniers Il s'élève même ici une question aussi curieuse qu'importante, et que nous n'essaierons pas de résoudre: il existe sur le vase chinois qui nous occupe, et l'on peut ajouter, sur tous les objets d'art chinois, un ornement qui est aussi un ornement européen, et que l'on nomme *une grecque*, comme si on avait voulu indiquer par là sa prétendue origine. Cet ornement, en forme de *méandre* plus ou moins compliqué, se retrouve sur les plus anciens vases étrusques, qu'il entoure comme d'une ceinture, au-dessus et au-dessous de la panse. Il ne paraît pas que la nature en ait donne l'idée, comme les calices de certaines formes de vases. Chez les artistes grecs et étrusques (en supposant que ces derniers n'aient pas été également grecs), cet ornement n'est pas prodigué comme chez les artistes chinois: chez les premiers il n'est qu'un ornement accessoire; tandis que chez les seconds il fait le plus souvent l'ornement principal, et quelquefois même l'ornement unique des vases et autres objets d'art; il est tellement répété et varié de mille manières, qu'il constitue véritablement l'essence de l'art du sculpteur d'ornements. Nous venons de voir qu'il se trouve gravé sur un vase chinois du douzieme siècle avant notre ère, par consequent sur l'objet d'art le plus ancien connu. Il es vrai qu'en s'en rapportant aux récits homériques, les héros de l'armée grecque qui assistérent au siege de Troie, avaient des ornements sculptés en *méandre*. Dans la description du bouclier d'Agamemnon (Il., ch. 11, v. 32), ce bouclier est nommé πολυδαι δαλον ἀσπιδα; on y voyait aussi trois *dragons azurés*, et d'autres figures fantastiques, comme on en voit sur les anciens vases chinois, sur leurs armes et leurs boucliers. Mais nous avons aussi les vases de la dynastie *Chang*, qui remontent bien plus haut que le siége de Troie, et sur lesquels on retrouve le même ornement. L'induction, qui est souvent appuyée sur des bases ausi sûres que les faits historiques les mieux constatés, ferait penser que l'ornement en question vient des chinois, et qu'il aura été importé en Europe dans des temps reculés, comme la soie que les anciens reconnaissaient unanimement venir de la *Sérique* ou du *pays de la soie*, qui n'était que la Chine.

Cependant quelques antiquaires, qui ignoraient les produits de l'art chinois, ont voulu trouver une explication naturelle à l'ornement en question. «Le *méandre* était un ornement fort usité, dit Millin (Monuments antiques inedits, t. I, pág 132), sur les vases et les vêtements. C'est une ligne qui revient plusieurs fois sur elle-même. son invention était due aux récits des poetes (?) sur les sinuosités de ce fleuve si célebre dans leurs écrits. Au rapport de Strabon, tout se qui était tortueux et enlacé avait reçu le nom de *méandre*. Les artistes employaient cet ornement pour les bordures de vases et d'habits. Le bord superieur des vases est toujours décoré d'une ornement pareil a celui-ci, ou d'une couronne, et le *méandre* ocupe le bas. Par une allegorie ingénieuse, la couronne indique le faîte, et le méandre isole entierement l'ouvrage à sa partie inférieure, où il semble couler. On sent combien il serait peu naturel d'intervertir l'ordre de ses ornements, et c'est une attention que les artistes modernes n'ont pas toujours eu.»

Si cette explication de l'ornement appolé *méandre* était vraie, les artistes chinois devraient être placés sur la même ligne que les artistes modernes. Les uns et les autres n'ayant plus le sens primitif et traditionnel de cet ornement, ils l'auraient employé au hasard, à tor et à travers, comme on fait généralement de tout ce que l'on ne comprend pas; et c'est lá ce qui distingue si profondément les époques complexes d'imitation des époques simples d'invention, où tout a sa place et sa destination.

On trouve dans le *Tchun-tsieou*, ouvrage historique de KHOUNG-TSEU (Confucius), un passage qui confirme d'une manière bien évidente la haute antiquité de la fabrication des vases en Chine. LIN-TSEU y répond au roi TSUN-HOAN, qui s'enquérait de l'origine des vases et autres objets d'art de l'antiquité: «Lorsque le fondateur de la dynastie *Hia* (l'empereur YU, 2250 ans avant notre ere) fut en possession de l'empire, il envoya différentes

plicado, se encuentra en los vasos etruscos, á los que rodea como un cinturon, ya encima, ya debajo de su parte saliente. No parece que la naturaleza haya dado de este adorno la idea, como ha sucedido con los cálices de ciertas flores que han podido dar á los artistas idea para la forma de ciertos vasos. Entre los artistas griegos y etruscos (suponiendo que estos últimos no sean tambien griegos) este adorno no ha sido prodigado como entre los artistas chinos: entre los primeros es sólo un adorno accesorio, mientras que en los segundos constituye generalmente el adorno principal, y es á veces el adorno único de los vasos y de otros objetos de arte, y de tal modo se encuentra variado y repetido de mil maneras, que forma verdaderamente la esencia del arte en el escultor de adornos. Hemos visto que se halla grabado en un vaso chino del siglo XII ántes de nuestra Era, ó como si dijéramos sobre el objeto de arte más antiguo conocido. Verdad es que, refiriéndose á las narraciones homéricas, los héroes del ejército griego que asistieron al sitio de Troya llevaban adornos esculpidos en forma de *meandro*. En la descripcion del escudo de Agamenon (*Iliada*, can. XI, v. 32), este escudo recibe el nombre de πολυδαίδαλον ἀσπίδα; veíanse tambien tres dragones azulados y otras figuras fantásticas, como se ven en los antiguos vasos chinos, en sus armas y en sus escudos. Pero tenemos tambien los vasos de la dinastía *Chang*, que se remontan mucho más allá del sitio de Troya, y en los cuales se encuentra el mismo adorno. La induccion, que es á menudo apoyada sobre bases tan seguras como los hechos históricos mejor fundados, hará creer que el adorno de que se trata procede de los chinos y que habrá sido traido á Europa en tiempos remotos, como la seda, que reconocen los antiguos unánimemente que procede de la *Serica* ó del *país de la seda*, que no era otro que la China.

Sin embargo, algunos anticuarios que ignoraban los productos del arte chino han querido hallar una explicacion natural al adorno en cuestion. «El *meandro* era un adorno muy usado, dice Millin (*Monumentos antiguos inéditos*, tomo I, pág. 132), sobre los vasos y los vestidos. Es una línea que se vuelve muchas veces sobre sí misma; su invento se debe á las narraciones de los poetas (?) acerca de las sinuosidades de este rio tan célebre en sus escritos. Segun Strabon, todo lo que era tortuoso y enlazado habia recibido el nombre de *meandro*. Los artistas empleaban este adorno para los bordes de los vasos y de los trajes. El borde superior de los vasos se halla siempre decorado con un adorno parecido á éste, ó una corona, y el *meandro* ocupa la parte baja. Por una ingeniosa alegoría, la corona indica el hecho, y el *meandro* aisla enteramente la obra en su parte inferior, á donde parece que desciende. Se comprende que sería poco natural alterar el órden de estos adornos, y esto es una advertencia que hasta hoy no han tenido los artistas modernos.» — Si esta explicacion del adorno llamado *meandro* fuese verdadera, los artistas chinos deberian hallarse colocados á la misma línea de los artistas modernos. No teniendo unos ni otros el sentido primitivo y tradicional de este adorno, lo habrian empleado al acaso, de través ó á derechas, como se hace con lo que no se conoce; y esto es cabalmente lo que distingue profundamente las épocas complexas de imitacion de las épocas simples de invencion, en donde todo se coloca en su sitio y recibe su puesto. — Encuéntrase en el *Tchun-tsieu*, obra histórica de KHOUNG-TSEU (Confucio), un pasaje que confirma de un modo bien evidente la remota antigüedad de la fabricacion de los vasos en China. LIN-TSEU contesta al rey TSUN-HOAN, que preguntaba el orígen de los vasos y de otros objetos de arte de la antigüedad: «Cuando el fundador de la dinastía *Hia* (el emperador LU, 2250 años ántes de nuestra Era) entró en posesion de su imperio, envió diferentes personas en todas direcciones, para recoger lo que fuese raro y curioso. Habiendo recibido como regalo del príncipe KIOU MU una barra de oro, *la hizo fundir y fabricó con este metal vasos que fueron consagrados á las divinidades ó á los espíritus imaginarios*. Los príncipes de la dinastía *Chang* lo imitaron de aquel emperador, como los de la dinastía *Tchou* lo copiaron de los *Chang*» (1).

La historia de la porcelana de la China es muy incierta y muy oscura. No se conoce al inventor de este arte, y como dice el abate Grossier, se ignora si se debe á la casualidad ó á tentativas con conocimiento de causa; ni tan siquiera puede determinarse con exactitud cuánta sea su antigüedad. Segun Mr. Davis, el primer horno establecido de que se hace mencion se remonta al principio del séptimo siglo de nuestra Era, en la provincia de Kiang-si, en donde se

---

personnes dans toutes les directions, pour recueillir ce qui etait rare et curieux. Ayant reçu comme présent, un lingot d'or, du prince KIEOU-MOU, il *le fit fondre et en fabriqua des vases qui furent consacrés à des divinités ou esprits imaginaires*. Los princes de la dynastie *Chang* les copièrent de lui, comme ceux de la dynastie *Tchéou* les copierent des *Chang*». (*L'Univers.— Chine.* — Paris, Firmin Didot — 1853. — paj. 205.)

(1) *Mæander*, *Mæandros* ó *Mæandrus*, dice Anthony Rich, es un dibujo de adorno destinado, segun parece, á imitar el curso particularmente sinuoso del rio Meandros, del que recibe su nombre (Festo, *s. v;* Servilio *ad* Virg. *Æn.* v, 250; Strabon, XII, 7, 15. Este dibujo está empleado muy á menudo en los bordes de los vestidos, alrededor de los vasos de arcilla, y como adorno de arquitectura. (*Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques* — París 1861).

fabrica todavía hoy la porcelana mejor y más bella de todo el Imperio; pero los famosos hornos de King-te-tchin, situados al Este del lago Po-yang, no fueron construidos, segun este viajero, hasta el año 1000 de Jesucristo, poco más ó ménos. King te-tchin es el nombre de un barrio o pueblo situado en lo interior del departamento de Jaotcheu-fu, provincia de Kiang-si. Este célebre pueblo tiene una legua y media de extension, y se asegura que encierra un millon de habitantes. King-te-tchin contiene unos 500 hornos de porcelana, todos en servicio. Desde que se acerca uno á cierta distancia, los torbellinos de llamas y de humo que se levantan en diferentes sitios dan á conocer la extension y la profundidad del famoso pueblo. No se permite que los extranjeros pasen alli la noche; medida que se juzga necesaria para mantener el órden y establecer la seguridad. *(Descripcion general de la China*, por Mr. l'abbé Grossier, segunda edicion, tomo I, pág. 84.)

Existe una obra china, en ocho volúmenes, titulada *K'ing-te-tchin-tao-lu* (Historia de los vasos y porcelanas de la manufactura imperial de King-te-tchin). La traduccion de esta interesante obra está hecha por Mr. Stanislas Julien. Debemos además al P. Dentrecolles una carta muy detallada sobre la fabricacion de la porcelana china. «Este misionero, dice el abate Grossier, tenia en el mismo King-te-tchin una iglesia y contaba entre sus neófitos gran número de obreros empleados en los talleres. De ellos obtuvo los conocimientos relativos á este trabajo y á la explicacion de los detalles de que por sí mismo no podia hacerse cargo: hizo además un estudio particular de las principales obras chinas que tratan de la porcelana.» *(Descripcion general de la China*, tomo VII, pág. 18.) No contando con la obra de Mr. Stanislas Julien, vamos á seguir al P. Dentrecolles y al abate Grossier, dice Mr. Bazin cuando se ocupa de la industria de la China (París, 1853).

Materia de la porcelana y su esmalte. — Conócense los principales materiales que entran en la composicion de la porcelana, á saber: el *pe-tun-tseu*, el *K'ao-ling* y el *K'oa-chi.* A estos elementos primeros debe añadirse el aceite y el barniz, que dá á la porcelana su blancura y su brillantez. Este aceite es una sustancia blanquecina y líquida, que se saca de la misma clase de piedra de que se hacen los *pe-tun-tseu;* pero se elige siempre la que es más blanca y aquella que tiene manchas más verdosas. Obtiénese este aceite, que se llama *pe-yeu*, dándose á la piedra las mismas preparaciones de que se valen para los *pe-tun-seu:* se lava la piedra, se la pulveriza, se criban sus residuos, que ofrecen una especie de pasta. A cien libras de esta masa se añade una libra de *chi-kao*, mineral que se parece al alumbre, y que se pulveriza despues de haber hecho enrojecer al fuego. Este alumbre es una especie de secante que dá consistencia al aceite, sin que por esto deje de convenir que permanezca en estado de fluidez. — Preparado así esta clase de aceite, no se emplea jamás solo: débese todavía mezclar otro aceite extraido de las cenizas de la cal y de helecho seco, sobre cien libras del cual se echa una libra de *chi-kao.*

Hé aquí cómo se prepara este segundo aceite. Escógense pedazos grandes de cal viva, sobre los cuales se echa un poco de agua para disolverlos y reducirlos á polvo. Dispónese en seguida un lecho de helecho seco, encima del cual se extiende una capa de esta cal amortiguada. Colócanse encima unas de otras cierto número de estas capas alternativas y se prende fuego á ellas. Cuando se ha consumido todo el monton, se distribuyen estas cenizas sobre nuevas capas de helechos secos, y se reitera semejante operacion cinco ó seis veces. Cuando se han reunido con semejante procedimiento cierta cantidad de cenizas de cal y de helechos, se las echa en una cuba llena de agua, haciendo diluir por cada quintal una libra de la especie de alumbre llamado *chi-kao.* Tiénese cuidado de mezclarse y agitar bien esta mezcla: se la deja despues reposar hasta que la superficie se cubre de una especie de nata espesa, que se recoge y se echa á su vez en una segunda cuba, y así sucesivamente en otras muchas. Cuando en el fondo de la última se ha depositado una especie de pasta, se vacia el agua y se guarda este residuo líquido, que es el segundo aceite que debe mezclarse al primero.

Cuando se hace esta mezcla conviene que los dos aceites sean igualmente espesos, y para cerciorarse de ello se introducen en uno algunos fragmentos de *pe-tun-tseu,* y se juzga, al retirarlos, si el espesor es igual por todas sus partes. En cuanto á la proporcion de las cantidades, el uso más seguido es mezclar diez partes de aceite de la referida piedra con una parte de aceite hecho con cal y cenizas de helechos.

Estos dos primeros aceites entran en la composicion de muchos otros barnices destinados asimismo para bañar exteriormente la porcelana. El mejor y más brillante es el barniz rojo, llamado *yeu-li-hong.* Este barniz se hace con los polvos del cobre rojo y otros polvos de cierta piedra tambien de color rojo.

Otro barniz de que usan los chinos es el que llaman *long-tsiuen*, que dá á la porcelana un color de aceituna. El color negro brillante, llamado *ou-kin*, le comunica un género particular de belleza que le hace ser buscado entre

los porcelanistas. Es un negro plomizo y dá nueva brillantez á esta clase de obras. Esta porcelana negra se forma mezclándola con una composicion líquida compuesta de azul preparado. No es indispensable emplear el azul más bueno ni el más caro; pero se requiere que sea de una consistencia algun tanto espesa. Mézclasele con el barniz *pe-yeu* y *tse-kin*, y se le añade un poco de aceite de cenizas de cal y de helechos. Por ejemplo, para diez onzas de azul machacado en un mortero, se mezclarán siete tazas de *pe-yeu*, una taza de *tse-kin* y dos tazas de aceite de cal y de helechos. La experiencia puede hacer variar las dósis, segun quiera obtenerse un negro más ó ménos subido. Cuando este color está seco, entónces se cuece la porcelana; pónense encima los adornos dorados, y se la recuece en un horno particular. Debe tenerse cuidado, cuando se trata de hacer cocer la porcelana negra, de colocarla hácia el centro del horno ó mitad del horno, y no hácia la parte superior ó extremidad de la bóveda, en donde la lumbre desplega mayor fuerza y actividad.

Se ha ensayado pintar de negro algunos vasos de porcelana con tinta china; pero este intento no ha dado buenos resultados. Cuando se ha sacado la porcelana del horno, se ha visto que estaba blanca. Como las partes de este color no tienen consistencia alguna, á no dudarlo se habian disipado ó volatilizado por la accion del fuego, ó más bien, no tendrian bastante fuerza para penetrar á través de la capa de barniz, ni para producir un color distinto del de este baño exterior.

Cuando se quiere dar á la porcelana un barniz extremadamente blanco, se mezclan, por trece tazas de *pe-yeu*, una taza de aceite de cenizas de cal y de helechos, tan líquido como el *pe-yeu*. Este barniz es muy fuerte, y se tiene cuidado de no aplicarlo á la porcelana que se quiera pintar de azul, porque este color, despues de estar cocido, no apareceria á través del barniz exterior. Pero la porcelana á la que se dá este fuerte barniz puede ser expuesta sin peligro á una presion más alta de calor en el horno. Se la cuece tambien estando blanca del todo, sea para conservarla con este solo tinte, sea para dorarla ó pintarla de diversos colores y pasarla ligeramente despues por el horno. Mas si se propone el fabricante pintar la porcelana de color azul, ó si se quiere que el color aparezca despues de cocida, basta sólo con que se mezclen siete tazas de *pe-yeu* con una taza de la mixtura de cenizas de cal y de helechos.

La manera de aplicar el barniz á la porcelana exige todavía más habilidad y particulares cuidádos, ya sea para que la capa de barniz no tenga más que el espesor necesario, ya sea para que se disemine de una manera igual y uniforme por toda la superficie del vaso. Fabrícanse algunas piezas de porcelana tan diminutas y tan delicadas, que no podrian soportar ni tan siquiera una pequeña capa de barniz: sus delgadísimas paredes se doblarian bajo el peso y se desharian. Para evitar este inconveniente, se divide el baño de barniz en dos ó tres tandas muy ligeras, dada una despues de otra, la una por aspersion y la otra por inmersion. Por ejemplo, si se trata de una taza, se la toma por la parte exterior con la mano, y teniéndola inclinada encima de la vasija del barniz, se la hace rociar con este aceite lo suficiente para que se moje toda su parte exterior. Se la vuelve á tomar cuando está seca: colócanse entónces los dedos dentro de su cavidad, y sosteniéndola en el extremo de una varita, se la moja con ligereza en el barniz y se la retira en seguida. (Véase Grossier, *Descripcion de la China*, tomo VII, págs. 19 á 28.)

Ultimas manipulaciones dadas á la porcelana. Fabricacion de las piezas.—Todas las manipulaciones que preceden á la coccion se ejecutan en los sitios más retirados de King-te-tchin. En un lugar rodeado de muros se han construido largos tejadillos, en donde se ven dispuestos en pisos gran número de vasos de tierra. En este recinto es en donde trabajan sinnúmero de obreros, que cada uno tiene una faena distinta. Un ejemplar de porcelana pasa, ántes de salir para ser llevado al horno, por las manos de más de veinte personas, y todas estas maniobras se ejecutan sin confusion.

Consiste el primer trabajo en purificar de nuevo el *pe-tun-tseu* y el *kao-lin*. Procédese en seguida á mezclar estas dos materias. Para las porcelanas finas se pone tanta cantidad de *kao-lin* como de *pe-tun-tseu*; para las medianas se emplean cuatro partes de *kao-lin* para seis de *pe-tun-tseu*. Lo ménos que se mezcla es una parte de *kao-lin* para tres de *pe-tun-tseu*. — Terminada esta mezcla, se echa la masa en un gran estanque bien enladrillado y cimentado por todas partes, y despues se la bate y amasa hasta que comienza á endurecerse. Tanto más penoso es este trabajo, cuanto que ha de ser continuado: si quedase interrumpido, quedarian tambien en inaccion todos los demás obreros. Segrégase de esta masa así dispuesta diferentes trozos que se van extendiendo encima de anchas piedras; se les remueve todavía y se les amasa en todos sentidos, cuidando especialmente de que no se introduzca ningun cuerpo extraño, ni se haga ningun hueco ó vacío. Un solo cabello, un grano de arena, echaria á perder la obra entera. Y si esta pasta no estuviera bien trabajada, la porcelana se cae, se abre, se corre y deshace. La perfeccion de las piezas depende de este primer trabajo.

Todas las obras se confeccionan encima de la rueda. Cuando sale una taza, se parece á una especie de gorro. El obrero le dá desde luego la altura que debe tener y sale de sus manos con la misma altura que ha recibido. Debe trabajar con presteza; pues le dan una exigua cantidad por cada tanda, y en cada una de ellas colocan veintiseis piezas. Esta taza es recibida por un segundo obrero, que la asienta por su base. Poco despues es entregada á un tercero, que le pone en su molde y le dá la forma: al retirarle de encima de este molde la hace dar vueltas dulcemente, sin apretarla más por un lado que por otro, sin cuyo cuidado se abollaria y se destruiria. Un cuarto obrero pulimenta esta taza con el cuchillo, especialmente hácia los bordes, y va disminuyendo su espesor tanto como sea preciso para que reciba trasparencia. Por último, despues de haber pasado por todas estas manos que la han ido perfeccionando, va á poder de otro obrero, que cuando está seca, le arregla el pié con un cuchillo. Es maravilloso ver con cuánta celeridad y perfeccion se trasmiten estos obreros de unos á otros, los diversos vasos. Se asegura que una pieza de porcelana ya cocida debe haber pasado lo ménos por las manos de setenta personas.

Las grandes obras se ejecutan por partes, que se trabajan separadamente. Cuando todas las piezas que se relacionan unas con otras están concluidas y casi secas, se las une y fortifica con la misma pasta de la porcelana desleida en agua. Algun tiempo despues se pulimenta con el cuchillo, tanto por dentro como por fuera del vaso, la línea de union ó juntura, la cual desaparece y no se conoce al recibir la capa de barniz. De este modo es como se van pegando al vaso las asas, las anillas y otras partes parecidas. Esto en cuanto á la porcelana que se confecciona encima de moldes y que se modela con las manos, tales como las obras estriadas, las grotescas, las figuras de árboles, de animales y de ídolos, los bustos de los europeos que se hacen retratar. Estas diversas piezas se hacen de cuatro ó cinco trozos que despues se reunen, y que acto contínuo se perfeccionan con instrumentos apropiados para cortar, para pulir y arreglar los diferentes sitios que el molde ha dejado incompletos. Respecto de las flores y adornos que no tienen relieve, se les estampa por medio de un sello. Colócanse tambien sobre las piezas de porcelana dibujos y adornos en relieve ya de antemano preparados, lo mismo que se colocan bordados sobre un traje cualquiera. Algunas veces se ejecutan áun con más facilidad, pues se contenta el artista con dibujar las figuras con un buril sobre el mismo vaso; hacen en seguida en sus contornos pequeñas hendiduras á las que se levanta y redondea como unos relieves.

Trabajos del horno y coccion de la porcelana. — Cuando la porcelana ha recibido su forma, su barniz y sus colores, se la trasporta desde el laboratorio al horno, que se halla á veces al otro lado de King-te-tchin. El portador lleva sobre sus espaldas una tabla larga y estrecha, en la que van colocadas las piezas de porcelana. Cargado con tan débiles obras atraviesa con sorprendente ligereza las más concurridas calles de la poblacion, las más llenas de embarazos, y á pesar de los movimientos que tiene que hacer para esquivar y prevenir los empujones, no llega á perder el equilibrio.

El trabajo del horno exige nuevos cuidados, no ménos complicados que los primeros. En una especie de vestíbulo que precede, se apercibe desde luego un monton de cajas y de receptáculos de tierra para guardar la porcelana. Cada pieza, por pequeña que sea, tiene su caja, ó una de estas clases de estuches, y el obrero chino imita en este particular á la naturaleza, que, llevando á feliz madurez los frutos, los reviste de una cubierta que los defiende de los rayos del sol si son demasiado fuertes, ó de la humedad del aire durante la noche.

Estas cajas, de que se gastan un número inmenso, se fabrican en otro pueblo distante una legua de King-te-tchin. Empléanse en ellas tres clases de tierra: la primera es una tierra amarilla, muy comun; la segunda es una tierra fuerte; la tercera es una tierra arcillosa. Estas dos últimas son caras y escasean, porque se han de sacar de una mina muy profunda. Por esta razon, cuando mezclan estas tierras, hacen predominar la primera, y resulta que se rompen muchas de las referidas cajas. La generalidad se rompe despues de haber sufrido dos ó tres veces el fuego de los hornos. Si no han hecho más que rajarse, se las rodea con un aro de mimbre; este aro se quema, pero la caja ha hecho servicio una vez más, y la pieza de porcelana de su interior sale incólume. Estas cajas no se cuecen ántes de emplearlas, pero debe tenerse cuidado de que sólo sean nuevas la mitad de cajas de una hornada, es decir, que las nuevas no han de formar más que la mitad del número de cajas que se meten dentro del horno. Las que ya han servido se ponen abajo y arriba de todo de los montones ó pisos de vasos; el centro está reservado para las cajas nuevas.

En el fondo de estas cajas se coloca una capa de arena, que se cubre con polvo del *kao-lin*, para que no se pegue arena al pié del vaso: sobre este fondo se coloca la porcelana, con cuidado de que no toque á las paredes de su caja ó estuche. Por encima no están tapadas las tales cajas, sino que encaja en la primera la segunda, de tal manera que la cubre pero sin tocar á la porcelana que se encuentra dentro; y de esta manera es como se llena el horno de altos pisos

de cajas que libran á los artefactos que contienen de la accion directa del fuego. Las porcelanas que tienen tapadera la corservan en sus estuches: júntanse un poco á la pieza durante la coccion, pero basta un ligero golpe para separarla fácilmente.

En cuanto á las pequeñas piezas de porcelana, tales como las tazas de té, se las encierra en cajas comunes de forma redonda y que sólo tienen cuatro pulgadas de alto. Cada pieza está colocada encima de un pié de tierra del grueso de tres ó cuatro líneas y de la extension de un pié. Estas pequeñas bases se cubren tambien de polvo de kaolin.

Como las porcelanas ántes de cocerse son obras tan frágiles y delicadas, que si el obrero las tocase con la mano, temeria romperlas ó alterar sus formas, se valen de un ligero cordon para colocarlas y trasportarlas, puesto en unos palitos encorvados como una especie de tenedor, más ó ménos abiertos segun el tamaño de la porcelana. Es de este modo que la levanta y coloca en la caja con todo cuidado.

Todos estos montones de cajas se colocan dentro del horno sobre medio pié de arena gruesa: lo ménos las del centro del horno levantan siete piés de altura. Pero como la lumbre no tendria bastante fuerza para las cajas primeras de abajo, éstas se dejan vacías; y por la misma razon tampoco se llena la última caja, que es la que se coloca más arriba, encima de todas las demás. Las piezas más finas de porcelana son tambien las que se colocan en medio; en el fondo las que no lo son tanto, y á la entrada las que tienen mayor grueso ó tienen color más fuerte. — Estos diferentes pisos de cajas están ordenados dentro del horno unos al lado de otros, sosteniéndose mútuamente por trozos de barro que les atan por todos lados, pero de manera que las llamas tienen libre paso para circular por todas partes y envolver todos los pisos.

Los hornos donde se cuece la porcelana están precedidos de un largo pasadizo que conduce el aire como si fuese una especie de fuelle. «Estos hornos, dice el P. Dentrecolles, son ahora más grandes que en otros tiempos; la bóveda »es más gruesa, en términos que se puede andar por encima sin que se sienta el calor del fuego. Por dentro no es »esta bóveda ni plana ni puntiaguda; se va estrechando por grados á medida que se acerca á la chimenea por »donde salen los grandes torbellinos de llamas y de humo. Además de este respiradero tiene el horno cinco pequeñas »aberturas que son como si fuesen los ojos: se les cubre con algunos tiestos rotos, de manera que por ellos respire »tambien el fuego y circule el aire.»

Se calcula que la coccion está completa: primero, cuando la llama que sale no es roja, sino un poco blanca; segundo, cuando mirando por una de las aberturas se ve que todas las cajas están enrojecidas; tercero, cuando despues de haber abierto una de las cajas de encima con unas tenazas de hierro, y despues de haber sacado una porcelana, se ve que al enfriarse tiene el barniz y los colores en el estado que se desea; cuarto, por último, cuando mirando desde lo alto del horno se ve que la arena del fondo está luciente. Por todos estos indicios puede juzgar el obrero si la coccion está concluida. Déjase entónces que se vaya apagando el fuego, y se mantiene todavía tapada por algun tiempo la puerta del horno. Hacíase todavía una operacion que se ha abandonado hoy. Cuando ya no quedaba lumbre dentro del horno, no se destapaba la boca hasta despues de seis dias para las porcelanas grandes, y hasta despues de cinco para las pequeñas. Hoy se tarda algun tanto más en abrir el horno y á retirar las piezas grandes, porque sin estas precauciones se rajarian; pero en cuanto á las pequeñas, si el fuego se ha apagado por la noche, ya suelen retirarlas al dia siguiente; y como la porcelana está abrasando, el obrero que la retira se sirve de una especie de cabestrillos colgantes de su cuello.

La coccion de la porcelana se halla sujeta á una porcion de accidentes que no puede prever ni evitar. Raro es que una hornada salga bien por completo; pero tambien sucede que se pierde enteramente y que al abrir el horno se encuentran las cajas y las porcelanas reducidas á una masa informe, tan dura como un peñasco. Que sea el fuego demasiado fuerte, ó que las cajas estén mal colocadas, es bastante para destruir toda la obra. Tanto más difícil es graduar la accion de la lumbre, cuanto que la naturaleza inconstante del tiempo puede cambiar en un momento, no sólo la calidad de la porcelana, sino tambien la de la leña que se quema. El P. Dentrecolles cuenta que cierto dia vinieron á manifestarle una de estas piezas de porcelana que los chinos llaman *yao-pien* ó transmutacion. Esta trasformacion, ó nueva combinacion de sustancias, se opera dentro del horno, sea por defecto, sea por exceso del calor, con otras causas que es fácil de adivinar. Algunas veces resultan de estas casualidades trozos preciosos por su especialidad, y uno de éstos era el que se hizo ver al misionero. El obrero habia llenado su horno de porcelanas pintadas de color rojo encendido: cien piezas fueron enteramente perdidas; pero entre este monton derretido de porce-

lanas ó petrificaciones se encontró un vaso cuyo carácter, cuya trasparencia y demás cualidades eran completamente del ágata. Si los gastos no impidiesen hacer ensayos de este género, acaso se llegaria á sorprender el secreto de estas trasformaciones y á fabricarse con regularidad lo que la casualidad produjo una vez. De esta manera fué como los chinos obtuvieron uno de sus barnices más brillantes, su bello negro *ou-kin*, de que dió el primer modelo un capricho del horno.

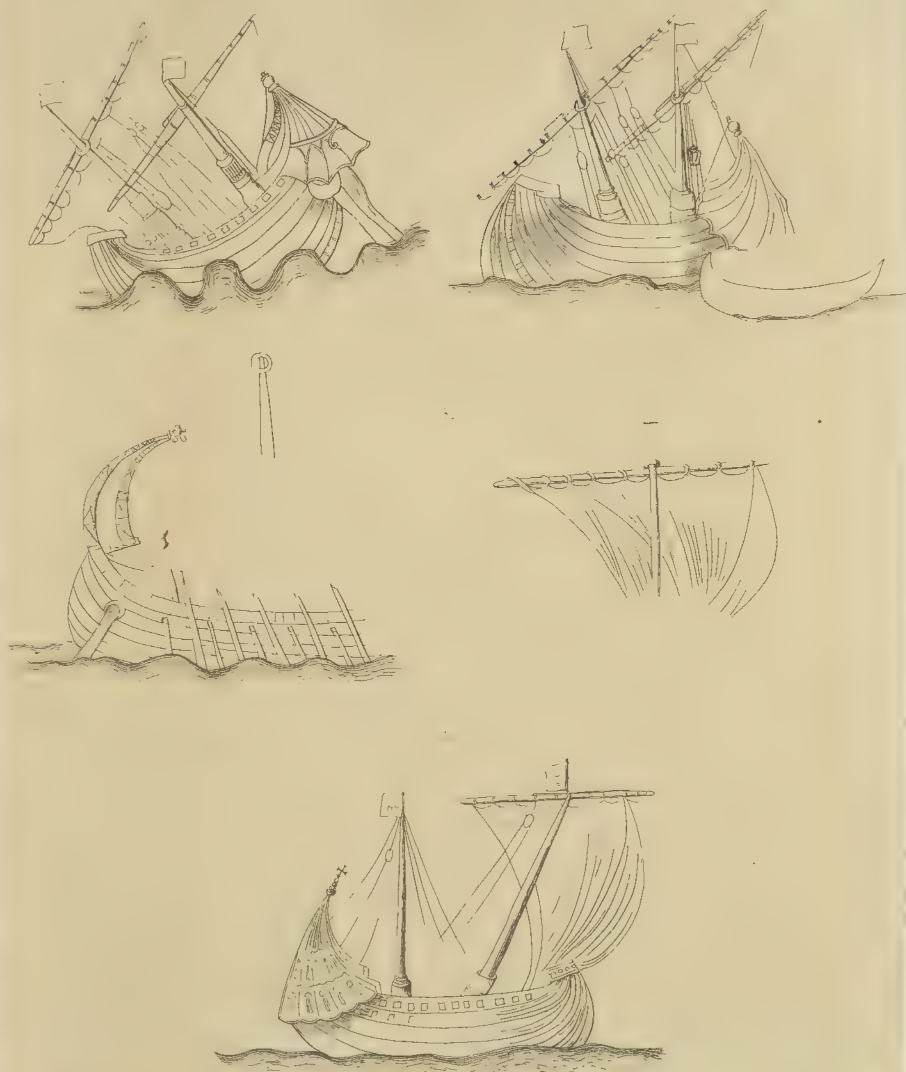
Hagamos ahora una observacion importante. Es preciso tener cuidado de que las porcelanas cuyo barniz contiene muchas cenizas de helecho sean cocidas en el sitio más templado del horno, es decir, ó despues de los tres primeros pisos de cajas que forman el monton, ó hácia su base, á la altura de pié y medio. Si estas porcelanas fuesen colocadas en el extremo superior del monton, en lo más alto del horno, en donde las llamas producen calor más vivo, la ceniza de helecho se fundiria en seguida y el cobertor se correria por encima de la porcelana. Igual accidente ocurrirá con las porcelanas pintadas de barniz rojo y de barniz *long-tsiuen*, á causa de las granulaciones de cobre que entran en la composicion de estos barnices, y que no resistirian la accion de un fuego muy violento. Cuécense, al contrario, en lo más alto del horno las piezas de porcelana que han recibido el barniz *tsoui-yeou*.

Despues que la porcelana ha recibido su barniz y ha pasado por los grandes hornos, generalmente se la pinta ó se la dora, etc., y para fijar estos adornos se la cuece por segunda vez. Los hornos destinados para esta segunda coccion son mucho ménos grandes que los primeros. Los más pequeños pueden ser hechos de hierro, pero comunmente son de tierra como los demás. Su altura es de cinco á seis piés, por tres ó cuatro de ancho y de profundidad. Se les construye de materiales de la misma clase que las cajas para porcelanas, que son casas de tierra cocida, de media pulgada de grueso por un pié de alto y pié y medio de ancho, colocadas unas encima de otras y puestas con cuidado. La base del horno, alzado del suelo como cosa de medio pié, tiene dos ó tres hiladas de ladrillos. Todo al rededor le circunda un pequeño muro de cantería, que tiene tres ó cuatro aberturas que hacen veces de fuelles para activar el fuego.

No se hace uso de cajas para encerrar las porcelanas que se quieren recocer. Se las coloca en montones dentro del horno, de manera que las piezas más pequeñas estén encima de las más grandes. Pero es indispensable que las porcelanas colocadas de este modo no se toquen por sus lados pintados, porque serian otras tantas piezas perdidas. Cuando la diferencia en el tamaño de las piezas ó la diversidad de sus formas impide esta colocacion, entónces se las dispone por lechos, puestos unos encima de otros, si bien separados por una especie de tabletas de tierra cocida. Una vez lleno el horno, se le cubre de los materiales idénticos á los de las paredes, pero colocados á modo de tejas y fuertemente unidos con cal, dejando meramente arriba una abertura que se cubre con un tiesto cualquiera.

Tan pronto como se han terminado los preparativos, se enciende debajo del horno un fuego vivo; llénase de carbones hechos ascuas el espacio vacío al rededor del horno de que se ha hablado, y cuando el fuego está en su mayor fuerza se mira de vez en cuando por la abertura superior, hasta que viéndose todas las piezas rojas y encendidas, con los colores bien incorporados con la porcelana, se juzga que la coccion ha llegado á su verdadero punto, y se apaga el fuego. (Véase á Grossier, tomo VII, págs. 46 á 59.)

Parecerá quizás que nos hemos extendido demasiado al reproducir las noticias antiguas que se tienen acerca de la fabricacion de la porcelana; pero si hemos ponderado las dificultades que se presentan al arqueólogo, justo es que no se ignore que la industria de la porcelana ofrece tambien no pocas dificultades. Y áun no hemos mencionado las dificultades que para la clasificacion de los artefactos antiguos ofrece la cronología china. Bastarán algunas indicaciones. Los años, por ejemplo, se llamaban *Nian*, pero despues del emperador Titchi, se ordenó que se llamaran *Tsai*, porque tsai significa lo que es completo, lo que ha terminado, porque el año concluia despues de la recoleccion de las cosechas. Esto sucedió 2366 años ántes de J. C.—Bajo la dinastía de los Chang los años se llamaron *Sse*, que quiere decir sacrificio, porque el emperador Tching-tang quiso que las estaciones se contaran por los sacrificios para que el año concluyera despues de los cuatro sacrificios, que tenian lugar en los solsticios y en los equinoccios. Esto ocurria 1783 años ántes de J. C.—Bajo la dinastía Kang-wang, los años ya no se llamaron *Sse*, sino otra vez *Nian*. Despues del año 163 ántes de J. C., en el décimoséptimo año del reinado de Hiao-wen-ti, no cesaron de variar los nombres á los años, contando los años por sus nombres particulares, lo cual dificulta fijar la época de los artefactos si traen inscripciones.



NAVE Y GALERA DEL SIGLO XIII.

Perfiles tomados del Códice de las Cantigas

1, 2 y 4 Nave. 3 Galea

ARQUEOLOGÍA NAVAL.

HALLAZGO DE LA NAVE Y GALERA DEL SIGLO XIII,

EN EL NOTABLE CÓDICE DE LAS CANTIGAS:

POR

DON F. JAVIER DE SALAS,

CAPITAN DE NAVIO É INDIVIDUO DE NÚMERO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA.

(1) 

CUÁN pequeño es el hombre si considera lo deleznable de la materia que le reviste, si se compara con los objetos que en la naturaleza le rodean, si medita en la proximidad entre la cuna y la tumba, si alza, por último, los ojos á la inmensa bóveda, donde el globo de su morada es como grano de arena del último rincon del universo entre los mil mundos que ruedan por los espacios!

Pero al penetrar su inteligente mirada por entre los millones de cuerpos que pueblan esos espacios, al medir matemáticamente las distancias y velocísimas carreras de cada uno, al comprender que el misterioso mutismo de esa bóveda, capaz de avasallar al pensamiento más osado, es todo órden y movimiento y vida y armonía; al buscar, en fin, constantemente un más allá llevando su mente hasta lo infinito, ¡cuánta es su grandeza!

Pues esta pequeñez que le amenaza de contínuo con la muerte en su antesala, y esta grandeza que le presenta el mundo como antesala de la vida, le mueven al deseo de sellar su breve paso en la exigua morada, única que conoce, cual si presintiese que no obstante de ser todo más durable que su cuerpo, todo ménos su alma ha nacido para morir. Por eso la exuberancia del poderío del hombre, impotente ante la muerte, va amontonando piedra sobre piedra hasta legar al mundo lo enorme de su vanidad en inmensas moles sepulcrales. Por eso el Arte, encadenado por una generacion temerosa de extinguirse sin patentizar el genio que la poseia, batió sus alas sobre el granito hasta dejar á las siguientes un Partenon. Por eso el genio de la guerra, que no se podia extinguir con lo deleznable del hombre, nos muestra el recuerdo de su forma en la estátua de Alejandro. Por eso la poesía, al deshacerse el nido en que se albergaba, arranca su vuelo y eternamente se posa sobre la *Eneida*.

Los obeliscos y pirámides en Egipto, los templos y estátuas en Grecia, los palacios, termas, circos, templos, triunfales arcos, columnas y estátuas en Roma, ¿qué son, sino el afan de reyes y poderosos de decir por el mayor tiempo posible al mundo que el esfuerzo, el poderío, la majestad de un dia, se los convierta en fama de un nombre por siglos?

(1) Copiada de un códice del siglo XIV.

La fé que nace de la vivísima Luz que brotó en Belen, y más se aviva al irradiar en el inmenso lago de sangre con que el mundo habia pretendido apagarla, dando al arte nuevo giro y místico vuelo, eleva el granito á los aires en gallardas moles, y lo agrupa en determinadas formas en toda la haz de la tierra bañada por sangre de los mártires en el Crucificado. Si en Roma la ostenta soberbia cúpula, en Colonia y Strasburgo atrevidas agujas, en Florencia portentosa nave y en Lutetia elegantes arcos, muéstrase en pilares majestuosos de purísimas y severas líneas en Leon, Búrgos, Santiago y Toledo, y con gigantesca y atrevida elevacion roba en Sevilla el espacio.

En una palabra: las obras del entendimiento, las manifestaciones del ingenio, las concepciones de la fantasía á que ha movido el paganismo y el cristianismo, todas las religiones, todas las creencias, todos los cultos, patentizan la intuicion de inmortalidad nunca mentida en el hombre, ó cuando ménos el horror á la nada instintivo del alma. Y realizadas las ideas en mármol ó bronce, granito ó papiro, van trasmitiendo las generaciones su impresion, el tiempo imprimiendo su huella, y una ciencia que analiza los objetos con relacion á los sucesos respectivos consolida la fama de cada uno hasta depurar su verdadero valor con sana é imparcial crítica.

Este fiscal es la Arqueología: el teatro de su accion es tan vasto como el mundo, su importancia grande como la de la Historia, su trascendencia como la luz en el caos. Traduce geroglíficos, dá clave á inscripciones, fija orígenes, desvanece dudas, retrata, en fin, una época, leyendo en sus monumentos, como en otros tantos caractéres, la idea y gusto dominantes y los sucesos más de bulto que han de servir de jalones en el intrincado camino de la Historia.

Pero el espíritu humano, que pretende penetrar en lo infinito, no podia concretar su accion á los exiguos límites de la superficie sólida del globo. La curiosidad por lo ignorado, el anhelo de dominio, el tedio de lo propio, el deseo de lo ajeno, el afan de aventuras, la tendencia al bienestar, el temor, el odio, la avaricia, la ambicion, la venganza; en suma, el movimiento contínuo del ánimo, que es la vida, bajo las múltiples pasiones con que se manifiesta, lanzaron al hombre á un elemento contrario al de su organismo, como único medio de conocer toda la extension de su morada. Lanzáronle inerme, cuando pretendió ampliar los goces materiales; iluminado de ciencia, cuando aspiró á un trasunto de la gloria; armado, cuando quiso mayor posesion. De cualquier manera, el comercio, la brújula y la espada, ya solos, ya de consuno, hubieron menester de un auxiliar que mediase entre el hombre y el elemento antagónico á su materia.

De aquí el vaso marítimo que comenzó en un tronco, siguió en la piragua y el esquife, continuó con la nave bajo mil nombres y formas, le extravió la vanidad en el palacio flotante, lo enderezó la industria á su primordial objeto, lo aparejó la exploracion á más elevados fines, lo revistió la guerra de imponente aparato, hízolo, por último, la generacion actual más contrario al hombre enemigo que defensor del enemigo elemento, y ¡Dios sabe por dónde concluirán las venideras, si algun ejemplo de horrible memoria no les recuerda que la furia del uno ha de ceder constantemente y en todo caso á los furores del otro! Triste es el remedio; mas de remedios horribles, aunque naturales y lógicos, se vale la Divina Providencia para encauzar la desbordada soberbia del miserable linaje humano. El mar tendrá tambien su Babel, porque tambien en el mar está el hombre.

Como quiera, desde la piragua á la fragata blindada, por muchos siglos que medien, y por etapas hechas en la *unireme*, *bireme*, *trireme* y demás órdenes; en la *nave*, *dromon*, *pentacontor*, *sahetia*, *burcia*, *tarida*, *tafurga*, *pinaza*, *tardante*, *panfil*, *leño*, *fusta*, *galea*, *bergantino*, *coca*, *carraca*, *caravela*, *galeaza*, *galeon* y *navio*, constituirán siempre tales vasos sendos monumentos arqueológicos, y monumentos capitales esas enormes montañas á flote, como las llama Virgilio, abortos de la vanidad ó productos de necia, absurda y ridícula emulacion de los pueblos. Los constituyen, porque contribuyendo á formarlos la ciencia de consuno con el arte y la industria, es en todo tiempo un vaso marítimo el mejor espejo de su época.

De aquí la analogía ante el arqueólogo entre el monumento de los continentes y el de los mares. Si hay desemejanza en la duracion por la que tienen los diferentes elementos que los sustentan, atravesando los unos su primitiva forma por las edades, y no alcanzando los otros á veces tanta vida como la del hombre á que deban su orígen, puédense conservar los modelos; que no por reducidos dejan de significar lo propio los caractéres en el resultado de la lectura.

La monstruosa nave de Tolomeo Filopator, con sus cuarenta incomprensibles órdenes, doradas salas, abundosos estanques, deleitosos jardines y ostentosa ornamentacion, ¿no denuncia la vanidad de una época, del mismo modo que de otra las Pirámides de Egipto? Las naves liburnas que en Accio dieron á Augusto el imperio del orbe conocido á la sazon, ¿no proclaman en la historia el triunfo de lo apropiado á sus fines sobre lo desatentado por el orgullo?

Las caravelas de Colon, ¿no revelan, si no se quiere decretos providenciales, á lo ménos, que el fin más portentoso lo alcanza por el medio más exiguo la firme conviccion en una idea?

La nave con relacion al hecho que realiza no puede ménos de considerársela como una cosa animada, trasunto del hombre en sus dos componentes necesariamente complementarios, que, cual el hombre, va, viene, gira y endereza su camino obedeciendo á una voluntad. Y si miramos con avidez la estátua de un héroe, sólo para adquirir idea de la forma que en la tierra aprisionó á un gran espíritu, ¿cómo no desear la de la nave de un famoso explorador ó guerrero, cuerpo suyo en el peculiar elemento de su accion? Porque el explorador, alma de este conjunto, no lo hubiera sido sin la nave, materia de esta alma.

No se forma juicio de la magnitud de una empresa sin conocer los medios de accion con referencia á la entidad de las dificultades. La hazaña de David sería vulgar pedrada, si no hubiera voleado su onda contra la gigantesca corpulencia de Goliat. El heroismo del mitológico Hércules estriba en lo rudimentario del medio con que venció la fiereza del leon.

Si conserváramos la famosa nao Victoria, como permanece constante é imponente el majestuoso elemento, cuyos furores afrontó, ¿no aumentaria á nuestros ojos el valor de Magallanes y la intrépida constancia de Sebastian el Cano?

¡Pero el mar! esa superficie ahora tersa y límpida cual espejo de la celeste bóveda, ahora rizada en bonancible cabrilleo como inmenso manto azul de argentino recamado, ya ligeramente ondulada como el seno palpitante de adormida doncella, tan pronto aplomada y sinuosa, ó furiosamente encrespada asemejando contestar con sus deshechos penachos la amenaza de la nube que desciende á retarla; en ocasiones hipócrita, traidora á veces, imponente de contínuo y siempre instable, podrá aparecer á intervalos vencida, nunca dominada por el ingenio del hombre, á quien frecuentemente le recuerda que no sufre dominio ni áun del tiempo, cuya incuria desafía, cuya huella rechaza.

¿Cómo pretender nada permanente sobre tal base? Por eso no cuenta la Arqueologia con los más curiosos de los monumentos marítimos, y ha de referirse á los traslados que le faciliten el buril, el pincel ó el escoplo. Si así no fuera, no se hubiese discutido tanto la forma de la trireme romana; ni la conjetura más ó ménos caprichosa, ni la inventiva de mayor ó menor ingenio, hubiesen velado la verdad ataviándola con diversas vestiduras hasta el punto de enmascararla, ó acumulando opiniones que léjos de sacarla á luz, son para ella lo que el detritus para la corteza primitiva de nuestro globo. Conoceríamos la oscurísima, debatida y nunca acertada disposicion de los remeros en las *poliremes;* sabríamos á qué atenernos respecto al *pentecontor;* desvaneceríanse dudas sobre la forma de la nave de ocho órdenes de Menon; la de diez y seis de Demetrio, movida por *cuatrocientos* remos; la de veinte de Hieron, construida por Architas bajo el proyecto de Arquímedes; la famosa de Perseo; la más afamada de Sesostris; la inexplicable de Thenion con sus dos popas, dos proas, treinta cámaras y un estanque para peces de cabida de veinte mil cántaros; la que Dionisio de Siracusa convirtió en fortaleza donde, para librarse de las iras de Focion, habitaba con su familia, cortesanos y un séquito de *seis mil* hombres; tendríamos, en fin, idea de la ostentosa de Calígula forrada la popa en marfil con incrustaciones de oro y preciosas piedras; de la otra de Cayo César con sus árboles frutales; por último, de la incomprensible de cuarenta órdenes de Tolomeo Filopator antiguo Leviathan de los mares, llamado *Cyclade* por unos y por otros *Etna*, cuya balumba sólo podia compararse á la vanidad del que la ideó (1).

Pero ¿qué digo de cosas tan remotas, cuando el polvo de los siglos ha bastado á sepultar el *dromon* y otros vasos que surcaron la mar centurias despues? ¡Gracias que hayan quedado documentos para bosquejar algunos de los más importantes de la Edad-media!

Quizá en este punto se arguya con los modelos que el buril ha legado en arcos triunfales, obeliscos, columnas y relieves de otros monumentos; quizá se pretenda ver la verdad bajo su más genuina manifestacion en la forma de

---

(1) Hé aquí lo que sobre este antiguo *Leviathan* dice Ateneo y tomo de mi historia de la *Marina Española* de la Edad-media. «Este buque de *cuarenta órdenes* media doscientos ochenta codos de eslora (unos cuatrocientos veinte piés), treinta y ocho de ancho, cuarenta y ocho de puntal, ó sea su altura hasta la borda, y cincuenta y tres desde la línea de agua hasta el remate del coronamiento de popa. Llevaba cuatro timones de á treinta codos de largo; los remos del órden superior eran de á treinta y ocho, y para establecer el equilibrio entre la enorme pala y el guíon, se habia contrabalanceado su peso por medio de aros de plomo.

Tenia esta nave una doble proa armada de siete espolones de tal modo colocados, que el más alto era más largo y grueso en proporcional escala con los inferiores; y rodeábanla doce encintas de á seiscientos codos de perímetro cada una.

Su ornamentacion y simetría eran maravillosas; las figuras de animales y otros emblemas que llevaba á popa y proa estaban primorosamente pintadas, y la menor de ellas media unos doce codos; lo propio se veia en sus costados embellecidos desde la primera fila de remos con esculturas representando las armas de la época, y otros instrumentos bélicos entrelazados con hojas de yedra. Su aparejo, de magnificencia ostentosa, era manejado por cuatrocientos hombres; repartíanse cuatro mil entre los remos, y en tiempos de guerra podia además contener en sus bordes con toda holgura hasta tres mil soldados.»

algunos vasos navales de antiguas épocas, deduciéndola por la comprobada en figuras, trajes, ornamentos, bélicos atavíos, y demás objetos que les rodean; quizá, en fin, concreten algunos el caso al bajo-relieve de cierto obelisco de Tébas, que representaba uno de los combates marítimos sostenido por Sesostris, á otro de la columna de Trajano ó á varios esparcidos en trozos de escultura de la antigüedad... No desconozco el segundo, que es entre todos el que pasa por más auténtico, lo he visto sobre la misma columna, lo he estudiado despues en hábil lámina, é ingénuamente confieso que si aquellas naves representan la verdadera trireme, quedo aún más confuso sobre la forma de estos vasos, respecto á la disposicion de sus órdenes (1).

¿Qué dirian los partidarios de esta semejanza ante varios fragmentos de un bajo-relieve en piedra encontrado años atrás en el emplazamiento del antiguo puerto Trajano? (2) Hallábase en uno esculpida una nave *oneraria*, ó sea de carga, con vela mayor romboidal, otra de triángulo ó latina sobrepuesta, y en el centro de la mayor la simbólica loba amamantando á Remo y Rómulo: otro de un metro por 40 centímetros hallado en 1858 donde fué la famosa Cumas, representaba dos vasos marítimos de guerra toscamente esculpidos en granito blando, dispuestos con amanerada simetría y tripulados por guerreros armados de lanza y escudo en actitud de combatir. La disposicion de dos órdenes incomprensibles abandonados en las horquillas sin que los superiores llegasen al agua, la postura del *navarchus*, los tremendos ojos figurados en la proa de la nave, y áun las dos enormes palas que á modo de canaletes hacian oficio de timon, podrán en buen hora traducirse por falta de perspectiva en el dibujo; pero una sola fila de remos en embarcacion descubierta, ¿ha de significar que un hombre bogase dos remos colocados en órdenes distintos?

No creo aventurado suponer que el primero perteneceria al pedestal de un ara votiva á Céres ó á Neptuno, tal vez en accion de gracias por buena cosecha ó por el feliz arribo de algun cargamento importante (3).

En cuanto á las figuras del segundo, que su poseedor (4) atribuye al primer siglo de la navegacion, se le refuta sólo con precisarle á determinar ese siglo y preguntarle si la bireme pudo datar de esa época vaga, oscura y siempre indeterminada.

No es esto negar la semejanza cuando el asunto haya obligado al buril ó al pincel á tomar la nave como principal objeto, sino prevenir contra la confianza ciega en muchos casos en que la alegoría ó el término secundario de la composicion dejan en completa libertad al artista para fantasear caprichos, bien trasladando á época diversa la forma del objeto, ó, lo que es peor, ataviando la que tiene en la suya, por no conocerla ó por resabio de estilo, con parte de la de otra, que disfraza el todo y lo convierte en absurdo (5).

El pasmoso desenlace de la batalla marítima de *Actium* resolvió en la fábrica naval la asendereada cuestion entre la ligereza de los movimientos y la fuerza del choque. No bastaba que la fortuna se hubiese manifestado un lustro ántes de contrario modo entre las naves de Octavio y las de Pompeyo en aguas de Mylos, ni se discurrió que la habilidad, astucia y buena táctica de Agripa contrastando con la huida de las naves de Cleopatra, y la más tras-

---

(1) Muchos autores niegan la existencia de los órdenes sobrepuestos. El P. Montfauçon (*Ant. Explic.* T. IV. P. II. L. II) despues de haber dicho que en la existencia de aquellos están contestes los autores de la antigüedad, añade: «Cependant nos plus habiles gens de marine disent que cela est impossible: tous ceux á qui j'en ai parlé, dont quelques uns sont de la première distinction et d'une habilité reconnue de tout le monde parlent de même.

La misma imposibilidad sostiene Deslandes en sus *Essai sur la Marine des Anciens*. Sin embargo, creen en la posibildad autores tan respetables como Scaligero, Baifio, Stewechius, Scheffero, Fabretti, Vossio Morisoto, Palmesio, Witsen y otros de no menor autoridad, y no puede rechazarse sin negar la autenticidad de Plinio, Dion, Polibio, Plutarco y demás griegos y latinos, que ya de propósito, ya incidentalmente han tocado este asunto.

Los señores Francisco y Pedro de la Vega, el primero Ingeniero militar en el reino de Nápoles, en tiempos del tercer Cárlos, y Director, el segundo, de las excavaciones (delle Antichitá) procuraron explicar los órdenes, y llevaron sus explicaciones á la práctica, construyendo, segun su idea, una trireme sobre una barquilla de veinte palmos de eslora por cinco de manga. Años despues repitieron el ensayo con un bote de cuarenta y cuatro por once.

He visto el dibujo y lo tengo por una de tantas lecciones como ha habido. En la trireme todo es fácil, ¿pero como nos explicarian la decareme, y en adelante hasta la de cuarenta órdenes, bajo el mismo sistema?

(2) Se exhibia en la Exposicion marítima de Nápoles.

(3) Apoya la conjetura el haberse encontrado en el mismo sitio otras dos alegorías: en la una, consagrada á la tempestad, se ve bajo una proa de galera un jóven en actitud de volar soplando una vocina, que representa un viento propicio y feliz para el objeto de la navegacion, porque en esta Ara se hacian sacrificios á los vientos plácidos, no á los borrascosos ni contrarios: la inscripcion de la cornisa donde se lee *Ara ventorum* no deja la menor duda del númen á que estaba dedicada. La otra está consagrada á la tranquilidad *Ara tranquilitatis*. Se simboliza con una navecilla de vela cuadrada orientada á viento galeno y esquifada solamente por el naochero que la guia.

Los romanos sacrificaban tambien á la tranquilidad del mar, si hemos de creer á Appiano cuando dice que Octavio Augusto hizo sacrificio á tal Númen al partir de Pozzuoli con su flota contra Sexto Pompeyo. Seguro era que este Númen habia siempre de ponerse de acuerdo con el del viento, para conceder ó negar.

(4) Lo era el príncipe Torlonia.

(5) En un documento importante que hasta hace poco se ha expedido por el Gobierno, documento orlado con viñetas alegóricas, se ve entre muchas disparatadas, una representando una brikbarca, con unas velas orientadas hácia proa, otras hácia la aleta y el bauprés con su botalon, y los foques en viento arrancando del coronamiento de popa.

cendental de Antonio con parte de las suyas, pudieron decidir el triunfo; ni siquiera se consideró la inmensa ventaja de la gente de Octavio, compuesta en gran número de piratas avezados á la guerra marítima y ganosos de botin, sobre la de la reina de Egipto, forzada, novel en tales empresas, y contrariados los guerreros por la imprudente tenacidad del, más que enamorado, loco triunviro. Sólo se pesó lo enorme del éxito, para ensalzar sobre todas las naves la forma de la *liburna* á que lo atribuian, como sobre todos los hombres fué encumbrado el feliz caudillo, árbitro ya de los destinos del mundo.

La liburna, de un solo órden entónces, dueña de sus movimientos, fácil en las evoluciones, rápida en la ciavoga; ni tan pequeña que el choque de las pesadas moles enemigas el ocasionase la vuelta é inmersion, ni tan grande que la embestida destrozara sus flancos, fué desde aquel punto proclamada como el buque propio de combate. Ora envolviendo y abordando, ya astillando los remos con las aletas, ora esquivando con prontitud el choque, ora amadrinándose en gran número para resistir, venció la liburna á la *exareme*, á la *octoreme*, á la *decareme* de la flota egipcia... Proscribió, pues, é hizo al cabo olvidar á la *trireme* romana.

Solamente pudo sostener la competencia una que podríamos considerar hermana suya por semejanza y orígen; otra nave griega que lo mismo servia á Mercurio que á Marte, ahora ejerciendo el tráfico, ahora robando á mano armada en el mar de Jonia. Esta latro-facciosa de los mares era la *pentecontor* (1), llamada así por el número de cincuenta remos que bogaba en un solo órden, y descubierta, por lo ménos en el centro. Conviene fijarse en la forma de este buque por la trascendencia que habia de tener en la Arqueología naval.

Proscrita la trireme y demás órdenes sobrepuestos, debieron desaparecer los nombres de *talamitas*, *zigites* y *tranitas* que tomaban los remeros segun las distancias de sus bancos á flor de agua, ó, como quieren otros, su colocacion respecto á la proa; mas las ideas que al repetirse suelen adolecer en la realizacion de los propios vicios, trajeron, tiempo andando, la *liburna* de dos y tres órdenes, hasta aparecer en el siglo V el *dromon* de un solo órden; luégo de dos, de tres, y hasta de cinco y seis en el IX. El *dromon*, que, segun el emperador Leon, excedia en condiciones de velocidad y de buque de guerra á la trireme, y segun otros, era aventajado por aquella en la marcha, aunque no en capacidad, podia considerarse en su forma primitiva derivado de la liburna y la nave longa. Y como la que afectaba á cada buque debia tenerse por modificacion de otra, nació á su vez de la liburna y el dromon un vaso destinado á desempeñar en su larga vida importantísimos papeles, ya en las luchas que á mano armada sostenian los pueblos marítimos para solventar esos juicios de Dios que, entónces como ahora y siempre, deciden el derecho, ya para llevar la civilizacion ó la barbarie á islas, penínsulas ó continentes, cuyas playas oprimian con sus quillas.

La *galea* ó *galera*, que tal se llamaba, enlazó pueblos en el tráfico, los identificó en leyes, costumbres, religion é idioma; sustentó ilustres guerreros, grandes capitanes, príncipes esclarecidos, famosos reyes; desciñó coronas, levantó tronos, derrocó imperios; fué, en una palabra, símbolo de poderío y riqueza de naciones que ostentaban su pujanza en el mar.

Y hé aquí cómo al cabo de siglos y de mil modificaciones volvió insensiblemente la Arqueología marítima al antiguo *pentecontor*, que no es otra cosa la galera de la Edad-media.

Pero ¿qué se hizo de la trireme, qué de la *liburna* y la *longa*, qué del *dromon* que llegó á alcanzar casi tantos órdenes como las poliremes de la antigüedad? Gracias, repito, que nos queden documentos para conocer la forma de algunos vasos de la Edad-media y Baja-edad; gracias que las convulsiones de las épocas hayan respetado algunos monumentos preciosos de autenticidad irrecusable. Merced á esto ha llegado hasta nosotros la forma de la nave y galera de los siglos XIII y XIV, pudiéndose detallar respecto á la última, no tan sólo la relacion de utensilios, aparejo, velámen y armas, sino el número y clase de equipaje, sueldos que cada uno gozaba, privilegios que tenia, y en suma, la cantidad que importaba el sostenimiento de uno de estos buques por tiempo determinado.

Cierto que, por una de esas lagunas que la Historia encuentra siempre en su camino, no se conocen con la misma exactitud otros vasos de posterior época; pero nunca hasta el extremo de no poderse dar idea de algunos que por su importante significacion, magnificencia, ostentoso aparato, ó singular objeto, dejaron forzosamente rastro de su

---

(1) Segun Scheffero (l. c., p. 848) fué la más antigua de las naves longas ideada por Danao, Jason ó Minos, y la que prevaleció sobre todas las demás. Plinio supone que los de Eritrea construyeron la *bireme*, los cartagineses la *quatrireme*; los de Salamina la *quinquereme*, los de Siracusa la *exareme*. Desde esta á la *decareme*, Alejandro Magno; hasta los doce órdenes, Tolomeo Soter; hasta los quince, Tolomeo Filadelfo y hasta los cuarenta, Tolomeo Filopator.

huella. Nadie ignora que el más notable por el lujo de su ornamentacion, no ménos que por la significacion alegórica, era el famoso *Bucentauro*, en que el Dux de Venecia verificaba anualmente la ceremonia de su matrimonio con el Adriático por medio del anillo de San Márcos que sepultaba en el lecho del mar. Y sin embargo de su importancia histórica, reciente fecha, valor artístico y casi veneracion á los asuntos marítimos del pueblo á que pertenecia, cuya audacia igualó á su grandeza y pujanza naval, encuéntranse discordes en algunos puntos las diversas descripciones que existen de aquel monumento celebérrimo (1).

No nos maraville: la Edad-media es aún para el historiador lo que para el astrónomo las nebulosas del firmamento: el telescopio presenta á la vista las últimas estrellas, el entendimiento pretende ver otras más allá, y el resultado de la conjetura ¡conjetura de la débil razon humana! es una cosa que por no alcanzarse, ni entenderse, ni definirse, ha de recibir un nombre acomodaticio. Tal es la *materia cósmica*. De otro modo confesaríase avasallada la mente derrumbando su trono á la soberbia.

Pues en los siglos medios hay mucha materia cósmica. La diferencia está en que el tiempo alimenta en el astrónomo la esperanza de ver aquella materia en forma definible; mientras que el estrago que obra en los documentos quita al historiador la de aclarar el misterio que vela los sucesos, si bien dejándole siempre la remota que se funda en el acaso. De cualquier modo, hemos de tomar la conjetura como punto de partida en los laberintos que de trecho en trecho aparecen en el camino de la Historia.

NAVE DE LA EDAD MEDIA.

Aunque la galera fuese el buque clásico de la Edad-media y Baja, y por ello el más conocido, la navegacion no podia ménos de revestir sus dos modos característicos, á mayor causa falseado el famoso lema de las columnas de Hércules por las numerosas y osadas quillas que rompian ya las aguas del Océano. Al tráfico de cabotaje convenia buque de propulsor á voluntad; pero el comercio en gran escala exigia la navegacion de altura, y ni era prudente, ni posible en muchos casos, y gravoso en todos, el aventurar á los embates de embravecidas olas vasos de exiguo porte, útiles solamente en tanto que las costas estuvieran á la vista. El papel que entre los romanos desempeñaba la *oneraria*, representó en los siglos medios la nao ó nave, con múltiples derivaciones determinadas por sendos calificativos, como la *coca*, la *carraca* y otros. Tantos fueron, que llegó á distinguirse entre la gente de mar por el genérico de nave una peculiar forma, sembrando en el lenguaje confusion, y no pocas dudas en los documentos (2).

La nave, de capacidad tan varia como diversos los fines de sus navegaciones y diferentes las tendencias de los pueblos que la construian, era en todos de la misma forma, con leves modificaciones que sólo afectaban á la orna-

(1) La diferencia se explica sólo con discurrir que no pudiendo un mismo buque atravesar los siglos que subsistió el *Bucentauro*, habria precision de carenarlo ó reconstruirlo al término de ciertos períodos y en las carenas más ó ménos radicales, pudo sufrir algunas modificaciones, sino en sus galibos que procurarian conservar, en la longitud de su carroza, puntal del entrepuente, y sobre todo, en los detalles de su ornamentacion. Las narraciones, pálidas todas ante la realidad, de haber exactitud en el lindísimo modelo construido en el arsenal de Venecia en 1837, que se exhibia en la Exposicion marítima de Nápoles, convienen, sin embargo, en su magnitud y número de remos. Sus dimensiones, reducidas á nuestro sistema, eran 34 metros de eslora, 7 de manga y 8 de puntal; bogaba 42 remos llevando cuatro hombres á cada uno, ó sean 168 remeros.

La impresion que á la vista del modelo reciben ojos habituados á la contemplacion de vasos marítimos, y educados por tanto en el buen gusto de sus líneas, es tan favorable, que recurriéndose á la hipérbole asalta aún el temor de incurrir en una descripcion pálida. Es imposible idear más gallarda forma, ni ornamentacion más elegante á pesar de la prodigalidad del lujo que la preside.

Una elegante arcada de estilo greco-romano y columnas modeladas en forma de titanes sostienen el entrepuente: la carroza corrida hasta muy cerca de la proa y levantada en gracioso arrufo por el extremo de popa, apóyase sobre gallardas estátuas de Neréidas: dos espolones sobrepuestos arrancan de la roda en prolongacion de las encintas, viéndose sobre el superior el leon alado de San Márcos en actitud vigilante. Del branque de la roda se destaca en majestuoso asiento la diosa Temis con sus conocidos atributos, y los bordos superiores de las encintas esculpidos amorcillos y tritones de bajo-relieves forman caprichoso juego con los de sirenas que rodean el coronamiento de popa en gracioso resalte. De las bovedillas se destacan los leones de San Márcos como tenentes del escudo de armas del coronamiento, y Neptunos, titanes, cariátides, tritones y otras figuras alegóricas, ya aisladas ó agrupadas con artística armonía, salpican los costados amuras, bordas y verduguillos de la singular galera. El oro y... pero, vano intento que pecaria además de presuntuoso despues de haber dicho que encuentro pálidas todas las descripciones. Baste añadir que ni la galera real de Francia, con su delicado y suave arrufo, ni el carracon de Francisco I con su ostentoso aparato, ni la esbelta galeaza del emperador Cárlos V con sus notables relieves, ni ninguno de los vasos que por magnificencia ó esbeltez singulariza la Arqueología naval, pueden sostener, ni por un momento, la comparacion con la elegantísima, esbelta y magnífica galera de los soberbios señores del Adriático.

Quien desee formar una idea del *Bucentauro* puede ver en el Museo Naval la fotografía tomada en el mismo Venecia del expresado modelo.

(2) Acontecia entónces respecto á la nave cosa análoga á lo que en nuestros dias con el navío, el cual no obstante de constituir una forma determinada, suele, puede, y áun debe en ocasiones usarse como nombre genérico de todo buque de alto bordo.

mentacion. Obvio es que la extremada magnitud habia que buscarla donde estuviese la preponderancia marítima. Nadie ignora la que Pisa tuvo en los siglos XI y XII, la que luego alcanzó Génova, la que más tarde ganó y conservó Venecia; nadie tampoco puede olvidar que las expediciones continuadas á Grecia, Suria y Romanía, que protegidas por los reyes de la Corona de Aragon, salian de sus dominios, unas en son de guerra capitaneadas por príncipes ó ilustres caudillos catalanes, otras con el ramo de oliva por enseña, por garantía comerciales tratados, y por fines el establecimiento de cónsules para el desarrollo del gran tráfico en los países llamados entónces de Ultramar, levantaron la fama de aquella Corona á tal altura, la de su marina á tal pujanza, que las soberbias repúblicas, titanes del mar, miraban con recelosa inquietud á veces, á veces con simulado temor, el viril empuje del adolescente cuyo nombre era conocido en los confines más remotos, cuyas naves eran respetadas en todo el Mediterráneo, cuyo estandarte tremolaba victorioso sobre las ruinas de un vasto imperio, cuyas proezas dieron á la epopeya el más levantado asunto. Tanto hicieron sus cónsules en las naciones extrañas, sus magistrados en la metrópoli, sus almogávares en Sicilia, sus aventureros en Grecia, sus marinos en el Bósforo, Mar Tirreno, Mesina, Cerdeña y Nápoles; sus héroes en Galípoli, sus reyes y príncipes en donde quiera que la fortuna les deparase riqueza para su país, gloria para su estandarte, esplendor para su corona.

Y como príncipes y reyes, héroes, aventureros, almogávares y cónsules, tomaban la nave como medio para llegar al teatro de sus hazañas, cuando la misma no lo era, llegó necesariamente el ramo naval á constituir el nervio, sosten y brazo preponderante de aquella feliz corona.

No es, pues, extraño que alcanzase tanta superioridad sobre la marina de Castilla, limitada á los pueblos litorales de Cantábria y Vizcaya, ni mucho ménos que la abundancia de documentos con que brindan sus archivos decidan á referir á la corona de los Berengueres y Jáimes asuntos del ramo, que inútilmente se buscarian en la de los Alfonsos, á mayor causa dada la instabilidad de estos reyes, que dificultaba el órden en sus cancillerías é imposibilitaba todo registro.

Mas no hay regla sin excepcion, y á una muy afortunada debemos ¡quién habia de pensarlo! el conocimiento, probablemente exacto, de la forma de la *nave* á mediados del siglo XIII. Verdad que la produjo aquel que fué excepcion de reyes, modelo de sabios, desventurado padre, en quien el sarcasmo se cebó hasta el punto de decirse que «*por mirar las cosas del cielo, no veia las de la tierra.*» Y á pesar de todo, su nombre vive y vivirá en sus obras, y sus obras son tantas y tan diversas que no hay ramo fundamental del humano saber que no abarquen, ni arte bello ó útil que no pongan á su servicio.

Pues una de tantas, solaz de aquel entendimiento privilegiado, el notable Código de las Cantigas, nos proporciona entre sus muchas y preciosas láminas, la figura de la nave en aquella época, de tal modo, que no puede caber duda en su autenticidad, no tanto por repetirse idéntica y en varias posiciones en nueve pasajes, como por constituir el asunto único en unas, verse en otras en primer término, y convenir, sobre todo, con las descripciones que nos quedan de semejante vaso, aclarando mucho, y esta es la ventaja, los detalles de arboladura y ornamentacion. El exagerado arrufo del buque, sus anchas cintas groseramente claveteadas, la sencillez de su proa de limpia roda, sus amuras enormes, la relativa inclinacion de los palos en macizas y elevadas fogonaduras, lo rudimentario de las vergas, velas, motonería y cordaje, todo característico de la construccion de aquella época, dicen al más profano la fidelidad del trasunto y dedúcese la que hay en esa especie de acrostolio tan caprichoso, esbelto, bien ornamentado y original, que á modo de techumbre de *kiosko* chino se ve en la popa del buque.

No se entienda, empero, por los dos únicos palos de la figura, que en su época no las hubiese de tres y áun de cuatro; no se pretenda deducir tan pequeña capacidad como parece al compararla con el esquife que se ve atracapo en una de las láminas, porque sabido es que el error proviene de la carencia del conocimiento en perspectiva, propia de los artistas de aquel siglo. A fines del décimotercio habia ya naves de dos cubiertas, y en el décimocuarto y décimoquinto de tres, algunas de tanta capacidad como uno de los brik-barcas de mediano porte que hoy se emplean en la navegacion de altura.

El ilustrado Capmany observa que en el bando publicado por Pedro IV en 1354 sobre las reglas de navegar que debian observarse en todos los puertos de Cataluña, para preservar el comercio de los insultos de los corsarios, se lee (artículos IV, V y VI), que los catalanes tenian naves mercantes de dos y tres cubiertas de 2.000 y 3.000 salmas, es decir, de 8 y 12.000 quintales; y que por la fuerte dotacion que se las señala, debian navegar en corso y mercancía, las mayores con 150 plazas y con 100 las menores.

Años despues, en 1373, desembocaban el Estrecho por el Océano, en viaje á Brujas y otros puntos de Flandes, varias naves catalanas y mallorquinas de 500 toneladas, sin que fuera extraño ver algunas de igual ó mayor capacidad entre las que componian las diversas expediciones armadas en Barcelona, Valencia, Tarragona ó Portfangos. ¡Lástima no se conserven las listas del derecho de ancoraje pagado en el primero de aquellos puertos durante el siglo XIV! Pero en los últimos años del siguiente, aparecen inscritas dos naves, una castellana y genovesa la otra, de 12 y 17.000 quintales; y entre las fletadas por Alonso V de Aragon para su viaje á Italia, sobresalia una, por conducir en sus bordos *ciento veinte caballos*.

De cualquier modo, sábese que los puertos de la antigua corona de Aragon eran frecuentemente visitados en la mitad del siglo XIV por naves de 8 y 12.000 quintales, medida que áun en la época actual bastaria para clasificar un buque entre los de gran porte.

Las *carracas* y *cocas* más pequeñas en el principio que las naves, llegaron con el tiempo á igualarlas y áun á excederlas. Recuérdese que la apresada á los venecianos en aguas de las Baleares por la flota de Don Pedro de Castilla media 750 toneladas, y era de tres cubiertas; y la coca, de nombre San Clemente, armada en Barcelona en 1331 para la guerra contra Génova, tenia tambien tres cubiertas y hallábase tripulada por 500 hombres, dotacion que observa Capmany, se daba á un navío de 50 cañones en el siglo actual.

Estas tres denominaciones usadas por la gente de mar, eran aplicadas indistintamente por los cronistas, y en verdad que podian fundarse en ser poco sensible la diferencia de una á otra forma y la igualdad de la arboladura. Constituíanla dos palos cruzados, como representa la lámina y confirman las leyes de Partida, tres en otras de mayor porte, y en casi todas las del siglo XIV, cruzados por entenas (hoy llamaríamos vergas), soportando sendas velas romboidales, cuyos lados mayores formaban las orillas alta y baja (relingas del grátil y pujámen).

Corrobora el aserto hasta la saciedad Gutierrez Diaz de Games, alférez y cronista de Pero Niño, cuando al hallarse con la flotilla de su capitan á la entrada de Marsella, delante de la isla Pomega, dice que habia clavado en su cima un *mástil de nave* en posicion vertical, cruzado por dos *antenas* con sus velas, la una *larga* y *cuadrada como de nao*, y *terciada* la otra como de galera.

Cuando la nave se armaba en corso y mercancia debian llevar los ballesteros á su costa, dos ballestas de á dos piés, otra de estribo, trescientas saetas, capacete de hierro y espada; al resto de la tripulacion se exigia coraza, capacete de hierro, dos lanzas, espada ó sable y gorra marisca; imponiéndose en la corona de Aragon la multa de 50 sueldos barceloneses al capitan que admitiera algun ballestero ó marinero sin la expresada armadura.

Mucho podria añadirse sobre la tripulacion, condiciones y precios de flete (1) en los armamentos, garantías y autoridad del capitan y oficios de cada uno de los individuos que dotaban una nave; pero ni las dimensiones de un artículo permitirian exponerlas con la requerida claridad, ni la índole de éste consiente tales detalles más que por incidencia.

GALERA DE LA EDAD-MEDIA.

Dicho está que el buque clásico de la Edad-media y Baja, fué la galea ó galera, llamada así, segun los más (2) por recibir tal nombre, el *stolo*, ó sea la parte saliente de la proa donde se escribia el de la nave, no faltando quien lo suponga derivado de los antiguos galos (3). Expuesto queda tambien que era el vaso especial de guerra en razon á

(1) Siquiera por vía de nota, y como dato más curioso que útil, convendrá saber el que se ha satisfecho en algunas épocas por la corona de Aragon.

Con varios buques de ellos 30 naves, salió de Barcelona Jáime I en 1269 para su malograda expedicion á la Tierra Santa, y consta que el dueño de cada una recibió 11.400 sueldos barceloneses de flete; cantidad que reducida á nuestra moneda importa unos 6.000 rs vn. Siglo y medio despues, ó sea en 1420, se pagaba por el mismo concepto el de una nave que condujo caballos de Barcelona á Córcega 13 245 y 16 500 por otra que llevaba gente de armas y artilleria. ¡Tanto habia decrecido el valor del numerario! Puesto que la diferencia en magnitud no podia compensar la de uno y otro viaje, áun cuando la clase de carga exigiera siempre mayor precio.

(2) No comprendo como Jal admita en su excelente Glosario, que la voz *galea* se introdujo en el lenguaje hácia la mitad del siglo XV, cuando no debe ignorar el uso que de esta palabra y con idéntica aplicacion se hacía ya á fines del décimo, y por lo ménos en el décimotercio aparece corriente y usual en las Partidas del décimo Alfonso de Castilla.

(3) Monioto. Orb. Mant. II, 6, p. 354.

tener por medio del remo movimiento á voluntad. Cierto que en muchos casos iban á tales funciones acompañadas de naves, y que éstas, si las circunstancias le favorecian, desempeñaban tan importante servicio que solian decidir el éxito; mas no pudiendo aventurarse á la casualidad el resultado de las batallas, se colocaban en segunda línea, como de reserva, para funcionar si el viento lo permitiese.

Los galibos de la galera eran próximamente los mismos entre todos los pueblos del Mediterráneo; y así como á mediados del actual siglo se distinguian los buques de guerra por el número de cañones que montaban, hallábase entónces subordinada la clasificacion de las galeras al de remos que tenian en boga, ó más bien al de bancos de remeros. Habíalas de tres clases, conocidas con las denominaciones *gruesa*, *bastarda* y *sutil*, existiendo una pequeña diferencia de capacidad entre las tres, y de aparejo con la última. En cuanto á las dimensiones hay quien se las dá exageradas, otros demasiado exíguas, y no falta quien sin titubear, atribuya á la galera de la marina de la corona de Aragon, 200 piés de eslora ó largo. A los primeros puede oponérsele la facilidad con que saltando al agua la misma tripulacion en caso de varada, conseguian ponerla á flote (1), y la práctica constante de verificar sus navegaciones al amparo de las costas. A los segundos, por el contrario, el número de esa misma tripulacion imposible de ser contenido en un vaso tan pequeño como intentan suponerlo. A los terceros bastará recordarles que la dimension fijada por ellos, no llegaron á alcanzarla ni las de Venecia y Génova mayores siempre que las de Cataluña.

Las de una galera bastarda, término medio entre la gruesa y la sutil eran próximamente: eslora ó largo 142 piés, manga ó ancho 18, puntal ó altura desde la sobrequilla á la cubierta 8½; elevacion de la proa 11½, de la popa 12½ y 8½ el ancho de la cala ó bodega como hoy llamaríamos.

Dadas tales dimensiones no se necesita tener ante los ojos la figura del vaso para conocer que su forma era, como se ha dicho, una derivacion de la nave longa romana, participando tambien de la liburna primitiva, ó sea la de Iliria, si se atiende á la colocacion de sus remos en un solo órden. Concilian, por otra parte, la razon de buscar estos vasos el abrigo de las costas, la facilidad de ponerlos á flote en caso de varada del modo tan rudimentario expuesto, y la dificultad de navegar en conserva con las naves cocas, carracas y demás buques de porte, que como nos dice el cronista de Pero Niño, huian siempre de la tierra para que las mares gruesas y las corrientes no las pusieran en peligro de encallar durante las calmas (2).

La galera de 1.ª clase ó sea la gruesa debia llevar como los *uxeres* (3) dos timones, uno sencillo para los tiempos normales y el otro, de respeto, encerrado en una caja, con la cual se armaba, para resguardarlo en mares gruesas del embate de las olas. Como el gobierno del bajel es de tanta trascendencia, sustituian uno con otro timon apenas empezaba á picarse la mar, y siempre que fuera preciso darle la popa: por ello vemos que la primera faena que se solia practicar en las galeras de Niño al presentar el tiempo mal cariz consistia en «*calar timones de caxa.*»

Tres mástiles, con diferencias sensibles de inclinacion hácia proa, cruzados por sendas entenas, que envergaban, unas, velas latinas (4) y otras, al tercio, semejantes á las que hoy conocemos con idénticas denominaciones, componian su arboladura. En el tope ó extremo de los mástiles llevaban las antiguas galeras, y conservaban en los siglos XIII y XIV, una meseta ó balconcillo de forma cónica revestido de mimbres y cuero, desde el cual se lanzaban

---

(1) «E mandó el Capitan á la gente que saltasen todos á la mar, é alijasen (aliviaran de carga á) las galeras é las sacaran á fuerza de hombros; é plogo á Dios que las botaron é sacaron á la mar larga de aquel mal logar dondo estaban ya encalladas. E subio la gente suso é cobraron remos»—Crónica de Pero Nuño.—Si tal acontecia en tiempo de Pero Niño, con mayor razon habria de hacerse un siglo ántes porque las dimensiones de la galera, fueron aumentando desde el décimotercio al décimoctavo en que puede considerarse su extincion.

(2) «La galera si ser pudiese querria que nunca oviese viento» y más adelante. «Pocas veces se pueden ayuntar en uno (navegar en conserva) nao é galeras por cuanto la galera cada noche busca la tierra é las naos la mar».—Crónica de Pero Niño.

(3) El *Uxer* era un buque más grueso que la galera ó sea de mayor manga y puntal sobre la misma ó menor eslora. Abierto por la crujía en gran escotilla, se utilizaba generalmente para el trasporte de bastimentos, caballos y máquinas de guerra. En todas las expediciones navales formadas en puertos de Cataluña en son de conquista iba un número proporcionado de uxeres en convoy con las galeras. Tambien llevó uno Don Pedro de Castilla en su expedicion contra Pedro IV el Ceremonioso, notable por sus dimensiones, por los castillos que le mandó levantar á popa y proa y por haber sido apresado á la flota marroquí en tiempos del Onceno Alfonso.

Tales buques usaban remos en menor número que las galeras sin sujetarse á número fijo, como se prueba al revisar la relacion del armamento verificado de órden de Bernardo de Cabrera en Cataluña por el año de 1354. En ella consta que los llamados San Pedro de Roma, San Andrés, Santa Coloma, San Salvador (sic) llevaban 120, el San Julian, 70; el San Bartolomé, 47; y el San Juan Bautista 45.

(4) La vela latina de forma casi triangular, tomó la calificacion de los pueblos que la usaban y eran los del límite de la cuenca superior del mar Tirreno ó Mediterráneo desde el Faro de Mesina por el Norte hasta el Estrecho de Gades. La configuracion accidentada de estas costas reclamaba una vela que por su forma pudiera ceñir el viento más que otra alguna, y acomodarse á los contínuos contrastes y cambios que aquel experimenta en los múltiples golfos, ensenadas y puertos acanalados que dibujan el expresado litoral. Buena prueba de ello es que á pesar del tiempo trascurrido y de lo peligroso de tal vela en ciertas posiciones, de no hallarse muy práctico en su manejo, no ha sufrido variacion ninguna en la navegacion costera ó de cabotaje del Mediterráneo.

viratones, lanzas romañolas, y todo género de armas arrojadizas durante combates y abordajes: esta especie de cofa tomó el nombre de *gata* y luégo el de *gavia*, que hoy se aplica á las vergas cruzadas sobre las mayores. Los palos como asimismo las velas y entenas correspondientes tomaban los nombres de *maestro*, *trinquete* y *mesana* en Castilla, y d'*artimó*, *lop de proa* y *mitjana* en la corona de Aragon. La *mayor* ó *maestro*, de las galeras fabricadas á mediados del siglo XIV (1) media 40 paños, 30 la de trinquete ó de proa, y 22 la de mesana, como se consigna en el apéndice de las ordenanzas navales de dicha corona, formadas en 1354 de órden (2) de En Bernardo de Cabrera; aquel prócer infortunado modelo de caballeros, maestro en lides y experimentado en el Consejo, cuya cabeza pusieron en el tajo las bastardas pasiones é iniquidades de una reina y dos reyes, condenados ya ante el tribunal de la Historia.

Iba, por lo comun, provista la galera gruesa de 180 remos (3), armándose en boga dos por banco, y llevándose los restantes de respeto. Tal número parece á primera vista exagerado; pero si se considera la facilidad de aquellos útiles en romperse ó astillarse, ya en las mares picadas, ya en la refriega de las batallas ó por el esfuerzo que nace del estímulo ó del peligro, si por otra parte se reflexiona en las pocas proporciones de encontrar madera á propósito fuera de las existentes en las Reales Atarazanas, y sobre todo en la escasez de *remolares*, conoceremos la justa prevision de tal medida (4).

Dos anclas de hierro de 20 arrobas y el mismo número de resones de igual peso les servian de amarras, y con una bandera real larga y dos cuadradas, á más de la propia del Almirante en la capitana, cuando iban en flota, distinguian su nacionalidad y procedencia. Aunque no he visto ningun documento del siglo XIV que dé alguna luz sobre el color del casco de la galera, existe uno de fines del anterior, en que Pedro III ordenaba á su vice-almirante Ramon Marquet, que las aprestadas para su famosa expedicion á África y Sicilia, se pintasen, dos de blanco, dos de rojo, dos de verde, dos de azul, y dos, por último, con los colores de Barcelona, que de otro documento se conjetura eran el rojo y anaranjado (5). De aquí se deduce que en este punto sólo prevalecia el capricho del rey en las construidas por la corona, ó el de los dueños cuando lo fuesen de propiedad particular.

Llevaba cada galera varias clases de armas de dotacion á expensas de la corona, sin perjuicio de las exigidas á cada tripulante desde el capitan y cómitre hasta el último remero. Ciento veinte corazas guarnecidas con sus gorgueras y capacetes; igual número de paveses, quinientas lanzas, mil dardos grandes, seis mil viratones, veinticuatro lanzas romañolas y otras tantas guadañas, cuatro rempines, dos ronzales, seis fanares, y dos rompecuellos, correspondian al armamento y pertrechos de guerra. Si se trataba de la montada por el Almirante debia llevar además, su bandera propia, veinte paveses por extraordinario, una tienda (6) para su servicio, y si llevase juglares «le sean dados paños de cendal, trompeta, cornamusa á los trompetas y cubierta de género de lana para los timbales y fundas para los mismos.»

Llevaban por último, y esto es notable, dado el año de 1354, dos *cartas de marear*.

En las galeras *bastardas* y *sutiles* disminuian desde el area de las velas, en cuya mayor sólo entraban 35 y 30

---

(1) Me fijo en la mitad del siglo XIV, ya por ser la época más clara y abundante de preciosos documentos sobre el asunto, como por no haber experimentado variacion sensible ni en su forma ni en su armamento el vaso de que se trata durante el largo período corrido desde Jáime I de Aragon hasta la runion de esta corona con la de Castilla.

(2) Estas Ordenanzas escritas por Jáime Boscá y Juan Llombat, de órden de Cabrera, pueden considerarse como ampliacion de las promulgadas en Barcelona de la misma procedencia: 1340.

(3) Así consta de las relaciones de pertrechos de las que se armaron en 1354, y el mismo número se lee en las alistadas en 1359 para defensa de Barcelona contra la flota del rey de Castilla Tal número, sin embargo, no era fijo: en algunos de aquellos armamentos constan otros, variables entre 130 y 180; lo que podria provenir de ser las del menor número de construccion anterior á las Ordenanzas de Cabrera, ó leños ó sahetias reformados.

Jal fija en 160 el número de remos aludiendo á la misma época, y supone en todo caso dos hombres en boga por cada remo, refutando á Capmany, quien, segun aquel afamado autor, confundió al decir otra cosa, las del siglo XIV con las del XVII.

En vista de gran copia de documentos atrévome á asegurar que ambos estarian exactos, exponiendo que á veces se ponian dos hombres por remo y áun tres si así lo exigian las circunstancias de mar y viento, y la necesidad de ganar la costa; pero lo normal era uno, como se prueba por la relacion de las dotaciones donde sólo constan 54 remeros, 6 espalderes y 8 proeles. Capmany, pues, estaba en lo cierto, y Jal poco firme, no obstante su gran saber en el ramo, al tomar para refutarle la excepcion por la regla.

(4) En varios documentos de la Coleccion Diplomática del archivo de Barcelona, consta la preferencia que se daba á los remolares ó carpinteros de remos, sobre todos los demás operarios de las Atarazanas, ya en la concesion de moratorias, ya en la remision de deudas ó aplicacion de indultos, ya en fin, en los alistamientos de gente para las flotas Y esto lo practicó tambien en Castilla el rey Don Pedro en escala mayor, perdonando la vida á los enemigos apresados que fuesen remolares, como consta en la Crónica de Ayala y en los Anales de Zurita.

(5) Carta de Pedro III de Aragon á Ramon Marquet, dat. en Valencia á siete de las kalendas de Marzo, año 1281 de la Enc. Colec. Dip. de Barc. A. 2. T. 2.° D 24. — Por el 25 manda á su repostero Ramon Romeu que haga tres banderas reales de lienzo delgado para cada galera, y flámulas y gallardetes para las veinte de la expedicion, así como para las naves, taridas, leños y demás buques de que se componia.

(6) Sabido es que los Almirantes ó jefes de flota prestaban servicio de guerra en batidas campales, capitaneando los hombres de armas y ballestería de las galeras.

paños respectivamente, hasta el número de las armas expresadas. Sólo conservaban fijo el de remos, lo cual, dadas sus diferentes dimensiones, induce á creer que la distancia entre los bancos de la *gruesa* permitiria espacio bastante para intercalar otro en determinadas circunstancias, quedando así doblado el número de los que estuviesen en boga, y satisfactoriamente explicada la diversidad de opiniones sobre este punto, que se menciona en la nota anterior. De no ser así, desperdiciaríase en la primera un espacio considerable, puesto que la longitud del remo era igual en las tres, y el buen sentido se resiste á tal suposicion.

No me detendré en los pertrechos usuales de aparejo, ni en los útiles de policía y conservacion, ni en otros de servicio personal; ni siquiera en las provisiones de boca, que no eran nada apetitosas, como desde luego supondrá el lector, y sabrá el que haya hojeado la *vida de la galera*, descrita por Fr. Antonio de Guevara, obispo de Mondoñedo, si recuerda aquel pasaje del *bizcocho duro y tapizado de telarañas*. Y cuenta que el buen prelado referia su humorística narracion á galeras de su tiempo, posteriores en dos siglos á las del que tratamos, cuyas provisiones consistian en arroz, tocino añejo, judías, ajos, vinagre, sal y bizcocho en galletas de á doce onzas, más ó ménos tapizadas de lo que dice el famoso obispo, y ¡cuántas veces convertidas en panal de insectos que no liban lo que las abejas!

El armamento de las galeras de Castilla, huérfanas á la sazon de régimen determinado, obedecia por lo comun al capricho ó buen entender de sus capitanes, ó al del almirante ó adelantado de la mar si iban en flota. En ocasiones aceptaban el de Génova, introducido durante el largo período en que los Zacarías y Bocanegras capitanearon las expediciones con el cargo de almirantes; en otras es de inferir que copiasen el de la corona de Aragon, tanto por afinidad en el servicio que de consuno prestaban contra los infieles, como por la superioridad que le reconocian en este ramo. De cualquier modo, las dotaciones de entrambas galeras, á semejanza de las de los demás pueblos latinos, definian las clases con los mismos nombres, salvo ligerísimas diferencias derivadas de la estructura de cada idioma: así que, ofreciendo una relacion clasificada del equipaje de una de Cataluña en 1359, con sus correspondientes sueldos por dos meses, se adquiere muy aproximada idea de todas las de la misma época. Héla aquí:

	1	Patron	25 libras.
	1	Cómitre	17
	1	Sotacómitre	8
(1)	8	Naocheros, á 6 libras uno	48
(2)	8	Proeles, á 5	40
(3)	6	Espalderes, á 4	24
	1	Calafate	3
	40	Ballesteros, á 5	200
	6	Cruillers (curulleres), á 4	24
(4)	54	Remeros simples con ventaja *dels palmers*	462
	1	Trompeta	7-10 s.
	1	Cirujano	7-10

Réstame decir que el precio de una galera gruesa en 1351 se estimaba en 4.600 florines de oro (unos 27.000 reales) y en 1.000 el flete, cuando iban armadas y dispuestas al combate.

Mucho podria añadir sobre el alistamiento de gente, condiciones de admision, penalidad á bordo, derechos y deberes de cada individuo desde el almirante hasta el último remero; mas idéntico motivo al expuesto cuando se trató de la nave me obliga á omitirlos y á ser parco en todo lo demás. Sólo manifestaré, para no desperdiciar ocasion tan oportuna de desvanecer un error muy extendido, y repetido por hombres eminentes en el seno de la representacion

(1) Designábase con la palabra naochero al encargado del timon y de la guarda-ropía ó pañol llamado entónces *nochar*, donde se conservaban las banderas, vestuario, faroles, velas de sebo y otros útiles menudos.

(2) El proel, como en las embarcaciones de remo actuales, servia para defender la proa en las atracadas, lanzar á tierra las bozas, y tener á su cuidado la vigilancia de aquel extremo de la galera.

(3) *Espalderes*, ó *espaldepeles* en Castilla, llamados despues *bogavantes* eran los del último banco de popa, encargados de dirigir el compás de la boga para que fuese uniforme. Por ello bogaban en sentido inverso ó sea cara á proa.

(4) El número de remeros no era fijo ni tampoco el de ballesteros.

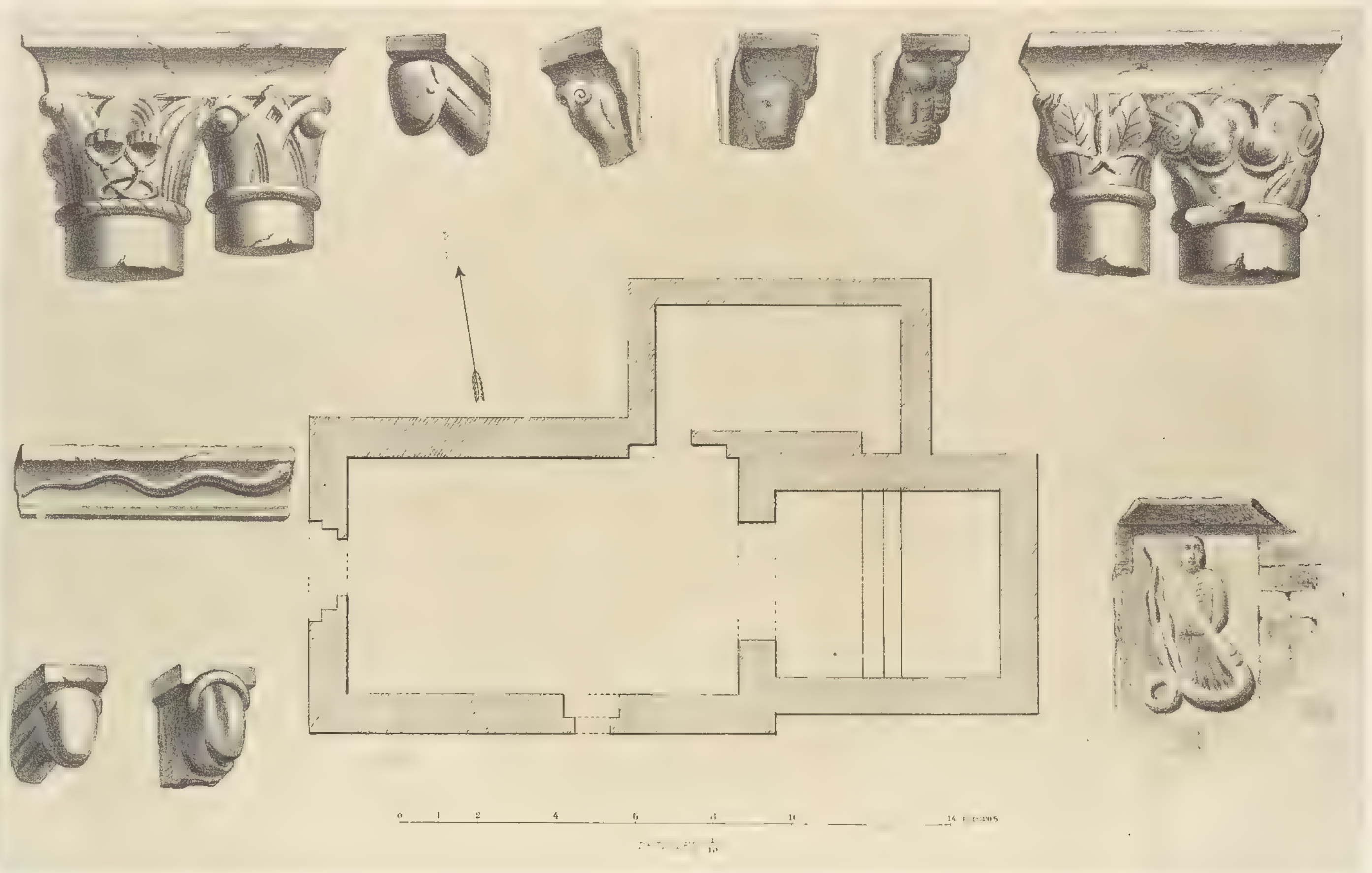
nacional al discutir sobre las *quintas*, que la idea ó fundamento del sistema, léjos de ser tan reciente como han pretendido, estaba ya en uso en la época á que me refiero. No otra cosa significa la órden de Pedro IV á sus bailes en Cataluña para que los pueblos de realengo diesen *dos de cada diez* hombres para el servicio de las galeras que se armaban.

Hasta aquí lo que por libros y documentos sabíamos de la galera de los siglos XIII y XIV; pero un hallazgo en el mencionado códice de las *Cantigas* siembra confusion en la Arqueología naval, dándome orígen á conjeturas que sin ninguna pretension expongo, subordinándolas siempre á mayor saber.

La figura 3 está calcada de una de las láminas de aquel precioso libro: su forma se aparta de cuanto hemos dicho sobre la peculiar de la galera. ¿Eran así las de la época del sabio Alfonso? El texto lo dice claramente, lo repite en varias otras láminas de análogo asunto, y lo confirma el epígrafe. Y si eran, ¿cómo conciliar esta leccion con todo lo escrito por autores coetáneos, con todo lo expuesto en relaciones oficiales, con lo prescrito en ordenanzas de la época, con lo contenido en documentos fehacientes? Esos remos de espadilla por timon; los otros que se ven armados en las bandas sobrepuestos en diferentes planos; esos cuernos de popa como prolongacion de la regala; ese único palo, y la figura de la vela, forman un conjunto tan singular, que en parte recuerda la bireme romana, en parte la fusta moruna, pero nunca la galera de dos ó tres palos de vela latina ó al tercio como se usaba en el Océano, de regala saliente, larga eslora y manga estrecha, timon fijo, proa fina ó aguda, y finas tambien las salidas de agua. ¿Qué pensar, pues, de este buque? ¿Usaria el autor de las *Cantigas* de la voz *galea* como genérica de todo barco de remos para designar una fusta, ó sería una forma especial de galera importada por los moros de allende el Estrecho y aceptada en Castilla para usarla en las contínuas refriegas que sostenian con los infieles?

Una sola circunstancia recuerdo, que pudiera ser favorable á esta última leccion: tal es la de leerse frecuentemente en las crónicas al describir aquellas batallas navales, *que se trabaron, aferraron, y á veces enredáronse los cuernos de las galeas*. Pero sabido que los cuernos eran los extremos de la línea semicircular de batalla en que se formaban, habia yo tomado la frase en tal sentido, sin que pudiera sospechar la referencia á partes integrantes de una embarcacion que desconocia. Ahora, en vista de este hallazgo, quedo confuso sin acertar con una explicacion satisfactoria, que, repito, dejo á otros de mayor saber y más claro entendimiento.

Tal es el objeto principal de este artículo.



M. Teruel

PLANTA Y DETALLES DE LA IGLESIA DE CELON (ASTURIAS)







PINTURAS MURALES DE LA IGLESIA DE CELON
(ASTURIAS)

PINTURAS MURALES

Y

DETALLES DE LA IGLESIA DE CELON

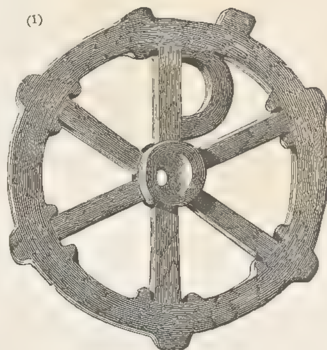
(ASTURIAS),

POR

DON JOSÉ MARÍA FLOREZ Y GONZALEZ,

Profesor de la Escuela Normal Superior de Oviedo y Académico corresponsal de la de Bellas Artes de San Fernando.

(1)



En aquel período de heroismo y de natural atraso, pero de poderosa fé, y en aquellos siglos de restauracion personificados por la espada y la cogulla, cuya principal ocupacion se reducia á batallar y orar; en aquella época, en fin, de nuestra historia, en que, reunidas las coronas de Leon y Castilla, la reconquista caminaba á pasos agigantados, se formaron multitud de señoríos é innumerables monasterios y templos.

Los siglos XI y XII, caracterizados por el estilo *románico*, son fecundísimos bajo el punto de vista arqueológico, muy especialmente en Asturias, que, más apartada del campo de aquella porfiada contienda, ofrecia alguna tranquilidad al que huia del bullicio del mundo para sepultarse en la soledad del claustro.

A esta época corresponde probablemente la fundacion de la iglesia de Celon, Zelon ó Zalon (que de los tres modos se halla escrito), única parte que de aquel antiguo monasterio benedictino resta.

Y aunque no demos entero crédito á la fecha de 717 que el P. Yepes en su Crónica general de la órden de San Benito atribuye á su fundacion, y que de ningun modo concuerda con el estilo arquitectónico de la iglesia, creemos deber referirla, al ménos la del monasterio, á principios del siglo XI, si hemos de dar crédito á un antiguo manuscrito, extractado por uno de los monjes, del tumbo ó libro Becerro del monasterio de Corias en esta provincia, en uno de cuyos fólios se lee: «*Pelayo Gundulfo, Abad de Zelon, vendió al Monasterio de Corias y su Abad D. Arias, una heredad en Vallinas, que antes habia sido de Artemio, Era de* 1090.»

---

(1) *Crismon* de bronce perteneciente á los primeros siglos del cristianismo, que parece haber servido de broche para vestiduras sacerdotales. (Museo Arqueológico Nacional. Tamaño natural.)

Y como en una de las páginas siguientes hallamos que «*Mayor Ossoriz dió al Monasterio* (de Corias) *la villa de Robredo y Merulles de Abajo, las cuales eran del monasterio de Zelon que gobernaba entonces dicha Señora, por un Breviario, y un misal muy buenos — Era de* 1150,» parece deducirse, ó que en los sesenta años que median entre ambas fechas el monasterio habia pasado de comunidad de monjes á la de monjas, ó, lo que es más probable, atendida la costumbre de aquellos tiempos, que el edificio cobijaba á ambas comunidades, siendo monasterio dúplice.

La iglesia se remonta probablemente á la misma época, es decir, á principios del siglo XI. Es hijuela de la parroquia de San Juan de Villaverde en el concejo de Allande, monasterio tambien de Benedictinos en aquellos siglos.

En las inmediaciones de la iglesia se han hallado repetidas veces restos de antiguas construcciones y áun sepulturas con cubiertas de piedra, aunque sin labores ni inscripcion alguna, que pudiera indicarnos el siglo á que pertenecieron; pero que tal vez señalan el sitio que ocupaba el monasterio y el enterramiento de aquellos monjes, cuya modestia y ascetismo les impelia á evitar todo distintivo que revelara su nombre á la posteridad.

Respecto á la importancia de la iglesia como monumento arquitectónico, ya habia llamado acerca de ella la atencion de la Comision de Monumentos de la provincia, nuestro amigo y paisano el distinguido profesor de química, D. José Ramon de Luanco, en carta fechada en Castropol á 8 de Agosto de 1857.

En 1868 visitó aquella localidad nuestro apreciable amigo y compañero en aquella Comision, el entendido paleógrafo é ilustrado investigador asturiano D. Ciriaco Miguel Vigil, en cuyo «catálogo razonado de edificios de mérito artístico é importancia histórica de esta provincia» ha escrito una sucinta, pero interesante descripcion de aquel edificio, impresa en el «Resúmen de las actas de aquella Comision de Monumentos de 1872.»

La construccion es de sólidas y espesas paredes, de forma rectangular, un tanto más estrecho el ábside, tambien de igual figura, segun manifiesta la planta que contiene nuestra lámina 1.ª

Su arquitectura, de estilo *románico*, ostenta en su fachada O. la puerta principal coronada por un arco semicircular de triple moldura, ornado de bolitas, piñas y cabezas de clavos de alto relieve, que descansa sobre dos pilastras rectangulares de cada lado con una columna de fuste cilíndrico intercalada, y cuyo capitel en la de la izquierda, se compone de dos aves, tal vez palomas, sobrepuesta la una á la otra, y con collarin de cable ó cordoncillo, mostrando la de la derecha un doble capitel, formado el superior por una serpiente ondulante, en cuyas inflexiones figuran bolitas de relieve, y el inferior por otras dos palomas, enlazados sus picos, sostenidas por piñas, y terminando tambien en collarin de cordoncillo.

Un estrecho tragaluz sobre esta puerta, coronado por arco de medio punto ornado de ligeras estrías, alumbra la parte media del coro alto, terminando la fachada, moderna espadaña de silleria con dos arcos, que sostienen igual número de campanas; de medianas dimensiones la de la izquierda, fundida en 1846; menor la de la derecha, pero notabilísima por la antigüedad que acusa.

Contiene en una faja de dos centímetros de ancho, que por su tercio alto la circuye, la inscripcion siguiente:

✠ IN ERA MILLESIMA DVCENTESIMA SEXAGESIMA ⁝ POST MILLESIMA ⁝

Y en otra inferior, en letra de iguales dimensiones y del mismo relieve, aunque un tanto gastada por el frente que mira al N. á causa de la intemperie á que se halla expuesta:

VOX DOMINI ⁝ SONAT MENTEM ⁝ SANCTAM SPONTANEAM DEI HONOREN PATRIS ⁝

La fachada del N. contiene algunos almanques, pero sin labores y tiene enclavada la sacristía, de más ligeras paredes, cuya única comunicacion es con la nave de la iglesia al través de una baja puerta de arco de medio punto, de doble moldura y de construccion ménos remota.

En la del E., y á una altura como tres metros, se halla incrustado el bajo-relieve, que denota mayor antigüedad que el edificio, y que copiamos en nuestra lámina 1.

Segun la tradicion de aquellas gentes, representa un peregrino matando la serpiente que, apoderada de aquel santuario en sus primitivos tiempos, era el terror de aquella comarca.

En el zócalo al extremo E. de la fachada meridional é inmediato al expresado relieve, se ve un agujero, bastante pulimentados sus bordes, practicado en una piedra, tal vez de construccion anterior, agujero que se dice hecho por la terrible serpiente, cuya representacion se multiplica en este edificio; pues aún en un trozo de la cornisa de esta misma fachada se halla reproducido, segun manifiesta uno de los detalles de la mencionada lámina.

Diferentes canecillos, que tambien reproducimos, representando diversos animales, sostienen aquella cornisa, deteriorada en varios puntos y renovada en otros.

Una puerta de arco semicircular de exiguo diámetro comunica por esta parte con el templo, y sobre ella, á uno y otro lado, se ven algunos almanques de piedra, en que debió descansar el techo del pórtico, que ha desaparecido.

Dos ventanillas rasgadas y opuestas, de igual forma que los indicados tragaluces, dan luz al presbiterio.

Nada de particular advierte el arqueólogo en el interior hasta llegar al arco toral, con ligera tendencia á la ojiva, apoyado en dos columnas pareadas á cada lado, y cuyos desiguales capiteles, copiados en nuestra lámina, sostienen la cornisa formada por una media caña.

En el frente de este arco que mira á la nave única de la iglesia comienzan las pinturas murales que la embellecen y que, á excepcion de las ménos acabadas, y quizás de la misma fecha, de la iglesia de Santa María de Berducedo en esta provincia, pueden considerarse como únicas en este país.

Represéntase en la parte del arco la ciudad de Jerusalem con la escena del Calvario; pero tan deteriorada se encuentra esta composicion pictórica, que con dificultad puede detallarse ninguna figura.

En las enjutas, y sobre la imposta, se halla pintada la Anunciacion. El arcángel San Gabriel, de la parte del Evangelio, y la Vírgen, ante un reclinatorio, de la de la Epístola, ambas figuras con monótona y fria entonacion, resultante del colorido azulado que en ambas domina.

El presbiterio tiene su bóveda de cañoncillo, de que carece la nave, hecha indudablemente en época posterior á la construccion de la iglesia, y quizá próxima á la de las pinturas que la adornan.

Ningun espacio queda en este recinto en que la mano del artista haya dejado de mostrar su ingenio y facundia.

Ya en el mismo arco toral, y sobre la cornisa, se ve de la parte del Evangelio, á la Muerte representada por una momia de ceniciento y frio colorido, en armonía con la idea con que la humanidad ha personificado á este misterioso é inflexible sér. Empuña con su diestra el terrible arco, y con la siniestra aún no ha dejado escapar el mortífero dardo, que ya parece atravesando el costado derecho de la figura representada en el plano de enfrente, caracterizada por un judío con traje de la época, que con su mano derecha oprime el tesoro en que funda sus ilusiones de esta vida, arrebatadas en inesperado instante por el implacable ministro del destino.

Más natural hubiera sido hacer que la Muerte disparase con la mano derecha, apoyado el arco en la izquierda, y más lógico que la flecha hiriese en el corazon al avaro; pero estos descuidos desaparecen ante las buenas proporciones, actitud y expresion de ambas figuras, que prueban, la primera muy regulares conocimientos anatómicos en el artista, y la segunda cierta libertad y franqueza en el plegado del ropaje y conocimiento del colorido, segun manifiesta nuestra lámina 2.ª

La zona inferior del lienzo del Evangelio contiene la Cena, separada la terminacion del cuadro por la ventana que hemos indicado, y sobre cada una de las figuras se halla escrito su nombre en caractéres alemanes. Sobre este cuadro figura el Prendimiento de Jesús, y el acto en que le azotan y escarnecen, con la siguiente inscripcion: «.....*Judas otorgó á los Judjus á Xpo, é lo uesó en la fás: y como azotaro á Xpo— en casá de Pylatos y como estuvo* (atado toda la) *noche á la colonna.*»

En el lienzo del lado de la Epístola están representados los episodios referentes á la sentencia de Pilatos, Jesús caminando al calvario, y la impresion del divino Rostro en el lienzo de la Verónica; otros en peor estado de conservacion; y uno completamente borrado é indescifrable.

En las enjutas del arco toral que dan frente al retablo del altar mayor se hallan las figuras de Adam y Eva, aquél del lado del Evangelio, y ésta del de la Epístola, bastante deteriorado el colorido, y en especial los toques de albayalde, que se han ennegrecido, pero ambas de muy buen dibujo.

Las mismas pinturas continúan en el lienzo que cubre aquel retablo, pero que no pueden examinarse sin la separacion de éste. Mas por lo que hemos podido ver, apartada una pieza del mismo, han sufrido notable deterioro á causa de las escarpias y estacas con que se ha asegurado á la pared.

El cuadro mejor conservado por su situacion es el que reproducimos en la 2.ª lámina. Representa la *Coronacion de la Vírgen*. Sobre un trono con dosel ó cortinaje pardo rojizo se hallan sentados el Eterno Padre con su divino Hijo á la diestra, sosteniendo la corona preparada á ceñir las sienes de la Vírgen, tambien sentada, pero en grada inferior. En la parte alta del trono el Espíritu Santo en figura de paloma, encerrada en un círculo bastante incorrecto, preside este solemne acto.

Nimbos circulares rodean las cabezas de las tres primeras figuras, cruciformes los del Padre y del Hijo, y con diadema de perlas, ligeramente diseñada, la de la Madre del Verbo.

Debió haber padecido bastante el colorido de este cuadro con la humedad, á causa de hallarse, hasta hace poco tiempo, desprovistas de cristales las dos ventanas que iluminan el presbiterio; así es que el ropaje de la Vírgen apenas difiere en colorido del de el Padre Eterno; la parte superior de la cabeza de éste, que en su tiempo debió haber sido blanca, hoy se muestra impregnada de un verde claro azulado, tal vez corrido de su mismo ropaje, y del que participa la esfera, terminada en una cruz verdosa, que sostiene con su mano izquierda, tosca y ligeramente diseñada.

Sin duda el pintor se habia propuesto corregir el dibujo de esta figura, cambiando su brazo izquierdo en derecho, como parece indicar el plegado de la túnica blanca que ocupa el centro del pecho, quedando entónces en su verdadero lugar la mano indicada que sostiene la esfera; pero con tan poca fortuna se ha verificado, que con dificultad se acierta á comprender en qué posicion se halla colocada.

El pecho y vientre descubiertos en la figura de Jesús están salpicados de manchas, y el brazo derecho, que indica la herida del costado, apenas se percibe.

Gotas de sangre manchan su frente y el nimbo que la circuye, como si el artista pretendiera manifestar que la auréola del Redentor la constituye su preciosísima sangre derramada por el género humano.

Su manto pardo rojizo, que tambien debió haber variado de color, se halla borrado en varias partes, y confundido con las tintas del trono en otras. Una expresion general de tranquilidad y reposo, que contrasta con la rigidez del dibujo, caracteriza á las dos primeras figuras, y en la de la Vírgen resplandecen la humildad y la modestia.

Ciñe á este cuadro una orla de oscura entonacion, en su mayor parte indescifrable, con algunas cabezas de ángeles de abultadas facciones y de áspero colorido.

Comprendidos en cuatro círculos, uno en cada ángulo del precedente cuadro, y fuera de la orla, están pintados los símbolos de los Evangelistas, que terminan el decorado de la bóveda.

Desde los primeros siglos del cristianismo se usaba ya adornar las paredes de las iglesias con este género de pinturas para edificacion é instruccion de los fieles; y por más que el concilio celebrado en Ilíberis en el año 301 prohibiese en su cánon XXXVI esta clase de ornamentacion, pues dice; «*Placuit, picturas in eclesiam esse non debere, nec quod colitur, aut adoratur, in parietibus depingatur,*» debió caer en breve en desuso esta prohibicion, pues que ya en el reinado de Alfonso el Casto se hallaban adornadas con pinturas, segun refiere el monje de Albelda en su Cronicon, las iglesias de San Salvador, Santa María y San Tirso de Oviedo, existiendo aún algunas en España de época anterior á éstas.

Pero cuando tomaron mayor incremento estas pinturas ha sido en los últimos siglos de la Edad-media, como si aquellas generaciones tratasen de legar al arte, que comenzaba á presentir el Renacimiento, su testamento impregnado de fé en todas sus manifestaciones.

Ya el rey Sabio, criticando los excesivos gastos que con este motivo hacian los obispos, decia: «*Otrosi facen sobejanía metiendo toda su fuerza en allegar grandes riquezas, e faciendo grandes gastos en labrar las iglesias e en afegtarlas, e en trabajarse en facer las paredes dellas pintadas e fermosas, e tienen poco cuidado en buscar clérigos letrados e onestos que las siruan.*»

Ningun dato positivo hemos podido adquirir referente á la época en que fueron ejecutadas las pinturas murales de Celon, pues nada sobre el particular contienen los libros parroquiales de las iglesias de aquella localidad, ni por tradicion se trasmitió fecha alguna de aquellas obras; pero examinados los caractéres de las inscripciones, los trajes de los personajes en ellas representados, muy especialmente el del judío que figura en nuestra lámina, y sobre todo el estilo con que están pintadas y el carácter de aquellas figuras, nos inclinamos á creerlas de principios del siglo XV, cuatro siglos próximamente posteriores á la construccion de dicha iglesia.

El trascurso de los años y el declive del terreno, que form una pronunciada pendiente, cuya parte baja ocupa

el edificio, han ido elevando el suelo, hallándose hoy unos 25 centímetros bajo el nivel del terreno las basas de las columnas y zócalos de las pilastras de la puerta principal, de poco uso, pues la mayor parte del tiempo permanece cerrada.

La orientacion del templo corresponde exactamente á un meridiano que se trazára á igual distancia del magnético y del terrestre; es decir, que declina unos 10° al O. del verdadero, error no muy considerable, si se atiende á que en aquellos siglos un cuadrante solar inexacto era tal vez el único instrumento que intervenia en estas operaciones.

Al terminar esta reseña, debemos hacer constar el especial cuidado y esmero que el párroco de aquella localidad, D. Joaquin de Llano, pone en conservar las preciosidades que este santuario encierra.



CRUCES PROCESIONALES QUE SE CONSERVAN

en el

Museo Arqueológico Nacional

LAS CRUCES PROCESIONALES

REUNIDAS

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Y ALGUNAS OTRAS,

POR

DON JOSÉ VILLA-AMIL Y CASTRO.

I.

(1)



Una de las prácticas litúrgicas más generalizadas, y de las que más directamente han provenido de los usos paganos, es la de llevar en cabeza de las procesiones una cruz levantada, trasunto de las enseñas que guiaban á las tropas romanas al combate, que fueron realzadas del signo de nuestra redencion desde que se convirtió el emperador Constantino á la religion cristiana; cuya procedencia, bastante sorprendente por ser de un uso exclusivamente marcial otro religioso, la explica, en sentido un tanto poético, el abate Pascal, al tratar de la cruz, en su curiosísimo Diccionario titulado *Origines et raison de la liturgie catholique* (2), diciendo, que la Iglesia representa en las procesiones una suerte de milicia que marcha á la conquista de las gracias divinas, ya sea cuando la clerecía se dirige al altar para la celebracion de las misas solemnes, ya cuando acompaña á un cadáver á la sepultura, ya en cualquiera otra ocasion en que marche procesionalmente; en todas las cuales debe llevarse la cruz en manos de un clérigo iniciado en las sagradas órdenes, y muy elevada para que todos la vean.

Pero es de advertir, que el tal uso de que las procesiones vayan precedidas de una cruz no se deriva directa y propiamente de las enseñas de las tropas romanas, así de las que llevaban las legiones y cohortes, como de las propias de manípulos y escuadrones (3), sino más bien de las usadas por los ejércitos de los llamados bárbaros, segun revela el nombre de *draconarius* con que se designaba al clérigo porta-cruz, el mismo con que se conocia el *signifer* que lle-

---

(1) Cruz procesional del siglo XIV. (Museo Arqueológico Nacional.)

(2) Forma el tomo VIII de la *Encyclopedie théologique de Migne.*

(3) Hé aquí, para que pueda formarse idea algo completa de lo que era el *draco*, una sucinta noticia de las diversas enseñas de los ejércitos romanos, tomada del conocido Diccionario de Rich:

Signum. — Era el nombre genérico de todas las enseñas y estandartes. En particular designaba los de las *cohortes* y los de los *manípulos.* (Cic. *Cat.* II, 6.— Tácit. *Hist.* II, 29. — *Ann.* I, 18.) El portador del *signum*, en general, se llamaba *signifer*, y tambien *imaginarius* é *imaginifer*, si la enseña contenia el retrato ó imágen del emperador.

Aquila. — Era la enseña principal de la *legion* romana. (Plin. *Hist. Nat.* X, 5.) Se hacía de plata ó de bronce, y se la figuraba con las alas extendidas. El que la conducia era llamado *aquilifer.* (Cæs. *B. G.* V, 37. — Suet. *Aug.* 10.) Habia uno por cada legion, y solia llevar la piel de un animal selvático sobre la cabeza y la espalda.

Draco. — Se llamaba así la enseña de la *cohorte*, porque representaba á un gran dragon, fijado sobre una pica, con la boca de plata, entreabierta, y el

vaba la enseña nombrada *draco*, porque tal figura representaba. Enseña que los griegos tomaron de los sirios, y los romanos de los partos, en tiempo de Trajano; despues de lo cual fué asignada á las tropas bárbaras auxiliares de las romanas.

Algunos opinan, sin embargo, que el nombre de *draconarius* no se aplicaba precisamente al porta-cruz, sino al clérigo que llevaba un estandarte especial, el *labarum*, semejante al *confalon* italiano, en los tiempos de Pellicia, como expresa el abate Martigny. Además, no fué el nombre de *draconarius* (aunque en Roma el más frecuente) el único que se dió á los primitivos porta-cruces, sino que tambien se les aplicó el de *staurophorus*, palabra compuesta de vocablos griegos cuya asociacion significa porta-cruz, que figura en el fragmento de una inscripcion de principios del siglo v, que nos ha dado á conocer Rossi en sus *Inscriptiones Christianæ urbis Romæ septimo sículo antiquiores* (1857 1861) (1), y contenia el epitafio de un *staurophorus* llamado Juan, que, segun restauracion probable, decia:

LOCUS IOANNIS STAVROPHORIS.

Por otra parte, todas las enseñas militares de los romanos se convirtieron pronto en verdaderas cruces, así que la religion cristiana contó entre sus creyentes á los emperadores y fué proclamada la del Imperio. De cuyas enseñas-cruces ya conocen los lectores del Museo (por un dibujo que acompaña á la monografía del difunto Sr. Godoy y Alcántara sobre la *Iconografía de la cruz y del crucifijo en España*) el curioso ejemplar que ofrece la encontrada en Córdoba, que corresponde al cuarto ó quinto siglo, y presenta la particularidad de la piña, distintivo simbólico de Irippo.

Coincide con esta procedencia militar que tuvo la cruz procesional, la significacion, del mismo género, que resulta tener la palabra *procesion*.

Esta palabra expresa perfectamente, segun su etimología, una marcha grave, religiosa y solemne, y, conforme ha indicado el abate Pascal en el artículo *Procesion* de su citada obra, su aplicacion al lenguaje litúrgico viene de la monicion que ántes de que se comenzaran hacía el diácono: *Procedamus in pace*, á que se respondia: *In nomine Christi*, con arreglo á muy antigua rúbrica y como todavía hoy se practica en la del domingo de Ramos. Martigny, en su *Dictionnaire des antiquités chretiennes*, afirma que la palabra procesion se deriva del verbo *procedere*, marchar, lo que conviene con la definicion que dá Casalio en el cap. XLII de su tratado *De veteribus sacris Christianarum ritibus explanatio* (Roma, 1647), donde dice que las procesiones usadas en la Iglesia católica consisten en oraciones públicas del pueblo fiel marchando en órden hácia una estacion préviamente designada, para implorar el socorro de Dios.

Pero la palabra procesion fué empleada en el fin del siglo IV por Publio Vegecio Renato, en su celebérrimo tratado *De re militari libri V*, como designando una marcha militar (2), y tambien, poco ántes, en la acepcion de «salida pública, solemne» (3) por Julio Capitolino, uno de los seis escritores de la *Historia Augusta*, que floreció en tiempo

---

cuerpo de piel ó de tela pintada, formando una manga muy flexible á la que el viento agitaba, entrando por la boca, con movimientos parecidos á los del reptil. (Veget. *Mil.* II, 13.—Amm Marcel. XVI, 10, 7, 12 y 39.—Claudian III *Consulat Honor*, 138—Nemesian, 85.) Esta enseña se tomó de los partos y se introdujo en el ejército romano en tiempo de Trajano. Los *dragones* figuran frecuentemente en las columnas de Trajano y de Marco Aurelio, pero en medio de tropas bárbaras y no de las romanas, aunque, como acabamos de decir, desde el tiempo del primero de estos emperadores ya se habian introducido. El que la llevaba recibia el nombre de *draconarius*. Amm. XX, 4, 18.—Veg. *Mil.* II, 7 y 13.)

Manipulus.—Era la enseña de la compañía ó *manípulo*, y tenia en lo alto una mano extendida, como recuerdo del manojo de heno á que se reducia primitivamente. Ovid. *Fast* III, 115-118.—Serv *ad Virg. Æn.* V, 870.—Aurel. Vict. de *Orig. P. R* 22.)

Vexillum.—Se distinguia del *signum* en que, siendo éste un hasta sobremontada de un águila, caballo, etc., el vexillum tenia un pedazo de tela prendido á un palo atravesado horizontalmente, como nuestros estandartes de iglesia. (Tertull. *Apoll.* 16.) Aunque en su orígen sirvió para la infantería (Liv. VIII, 8), fué la enseña única y particular de la caballería romana, y llegó á ser la bandera distintiva de los auxiliares, por lo cual se opone al *signum*, cuando se habla de estas tropas y de las romanas (Liv. XXXIX, 20.—Suet. *Ner.* 13.—*Vit.* 11.) El portador del *vexillum* se llamaba *vexillarius*. (Liv. VIII, 8.—Tac. *Hist.* I, 41.)

Flammula.—Bandera de que, en época posterior se servian algunas tropas de caballería romana. (Veget. *Mil.* II, 1, III, 5.) Su nombre parece venir de que era amarilla, como el velo de las desposadas, ó de que estaba recortada con puntas largas como una llama.

Labarum.—Tenia forma semejante al *vexillum*, y era el estandarte imperial, llevado delante de los emperadores desde Constantino. Su paño, adornado ricamente de oro y de bordados, contenia la figura de la Cruz y el monograma de Cristo. (Pruden. in Symm. I, 487.—Medallas de Constantino.) Su nombre debió probablemente formarse del galo *lab*, levantar, porque Constantino habia sido alzado emperador en la Galia.

Supparum.—Era la bandera ó paño del *vexillum* y del *labarum*, del cual esta palabra es un nombre moderno. (Festus *s. v.*—Tertul. *Apolog.* 16.)

(1) I. p. 232, n. 544.

(2) La accion de ir, pasar más allá, adelantarse, segun los autores del *Nuevo Diccionario latino-español etimológico*, impreso en Leipzig en 1867.

(3) V. este mismo *Diccionario*.

de Diocleciano y de Constantino. No obstante, esa palabra apenas se aplicó al acto religioso que ahora designa, sino en plena Edad-media y tomando la parte por el todo, ó lo accesorio por lo principal; pues que los Santos Padres y los más antiguos escritores eclesiásticos usaron en vez de ella de la palabra *statio*, á la que con frecuencia se daba el mismo significado que á la de *processus* (la accion de ir ó pasar adelante, en Ciceron).

Statio (palabra que este celebérrimo orador emplea para significar mansion, estancia, habitacion; postura, situacion; cuerpo de guardia; centinela; paraje público para pasar el tiempo en conversacion; rada, bahía, puerto; lugar, puesto y sitio donde se puede estar) no designaba propiamente sino la celebracion del acto litúrgico que se anunciaba de antemano, señalando la iglesia especial y el dia fijo en que debia tener lugar; de donde vino la rúbrica que se encuentra tan á menudo en los sacramentarios, y las análogas anotaciones en todos los antiguos misales de Occidente: *Statio ad Sanctam Mariam Majorem... ad Sanctum Petrum*, cual todavía aparecen en las *Semanas Santas* usuales hoy.

La manera de celebrar estas devociones abrió camino para la introduccion de la palabra procesion; porque, anunciada que era alguna de ellas, el pueblo marchaba á reunirse con el pontífice en un paraje que se designaba con la palabra *collecta* (usada por San Jerónimo en el significado de congregacion), desde el cual, á la *estacion*, se dirigian ordenadamente el pueblo y el pontífice, quien usaba la locucion, transcrita por San Agustin (1), *procedere ad populum*, para significar que iba á reunirse al pueblo, que le esperaba, para encaminarse á la iglesia estacional. Esta fué, probablemente, la forma más antigua de procesion; porque vemos que desde el siglo IV, y de ello dá fé San Agustin en el pasaje que acabamos de citar, los fieles se dirigian procesionalmente á la *estacion* cantando salmos; rito que San Ambrosio (2) llama costumbre de la época.

Con esto conviene el que el nombre con que de más antiguo se designan las cruces llevadas en cabeza de las procesiones sea el de *estacionales*, que se daba á la de San Pedro, que un subdiácono regionario conducia á la cabeza de las que se hacian á las estaciones, y era conocida por *crux stationalis Sancti Petri*, como se ve en el *Orden Romano* de Benedicto, canónigo de la basílica del Vaticano (3), y que tambien debia aplicarse á la enriquecida completamente de piedras que Carlo-Magno donó, despues de su coronacion, á la basílica de San Salvador (San Juan de Letran) con destino especial á ser sacada en las letanías públicas, cual refiere el *Bibliotecario* (4): *(Item in basilica Salvatoris D. N. J., quam Constantinianam vocant, obtulit crucem cum gemmis hyacinthinis, quam almificus pontifex in litania præcedere constituit secundum petitionem ipsius piissimi imperatoris).*

El vocablo estacion—*statio*—viene, conforme indica Martigny en su muy citado *Dictionnaire*, de *stato die*, locucion con que (como acredita Plinio en su carta á Trajano, mostrándose bien instruido, por lo ménos en cuanto á este particular, de las cosas de los fieles) se designaba el *aniversario* celebrado en el *natale* ó dia de la pasion de los mártires, que se anotaba cuidadosamente en un catálogo ó registro, y fué llamado despues *statio* á causa de su periódica celebracion. Pero, cual el mismo Martigny hace observar, citando el *Breve discorso intorno le stazioni* de Ugonio, la palabra *statio*, en sentir de algunos autores, pasó (como la de *draconarius)* de la milicia romana á la milicia cristiana, y así lo dá á entender Tertuliano (5) con estas palabras: *Si statio de militari exemplo nomen accepit, nam et militia Dei sumus.* De lo cual, el docto Gabriel de *l'Aubepine* (6) tomó pié para decir que, como en las estaciones militares los centinelas montan la guardia todo el dia, lo mismo los fieles no abandonaban la estacion y la iglesia ántes de la hora de nona, y durante todo este tiempo observaban un ayuno riguroso.

Con todo lo referido aparece claramente confirmado que las procesiones en general, y el uso de la cruz procesional en particular, se halla derivado, en efecto, de una costumbre militar.

---

(1) *De Civitate Dei*, XXII, 8.
(2) *Epist.* XXIX.
(3) Mabillon. *Mus. Ital.* II, 124
(4) In Leon *III.* — *II*, XXIV y XXV.
(5) *De Orat.* — *De coron. milit.* — *De jejun.*
(6) *De jejun. et station. observ.* IV, n. 10.

II.

La de llevar una cruz en cabeza de las procesiones, consta que ya estaba en práctica en Oriente en el mismo siglo IV en que gozó de libertad la Iglesia, por el testimonio de un pasaje de la *Vida de San Porfirio, obispo de Gaza* (1), y de él nos suministra un ejemplo el hecho de que en la procesion que San Juan Crisóstomo (cuya eleccion para la sede constantinopolitana se verificó, como es sabido, en el año 398) dispuso se celebrase para responder á las provocaciones de los arrianos, á quienes Teodosio habia privado de las iglesias, marchasen á la cabeza unos *staurophori* llevando cruces con velas encendidas, segun la curiosa relacion que hace Sozomeno (2). De que este uso era extensivo ya por el mismo tiempo á Occidente, ofrece una prueba la citada inscripcion funeraria del *staurophorus* Juan, y está asimismo testificado que fué practicado en los siglos IV y V, por varios autores, cual Evagrio (3), Sócrates (4), San Gregorio Turonense (5) y San Gregorio el Grande (6).

A esta piadosa práctica no se tardó en convertirla de libre en obligatoria, como lo hicieron los Padres reunidos en el quinto Concilio General en sus decretos contra los acéfalos y los severianos, y los congregados en el segundo de Nicea, mucho despues que Justiniano diera una ley, la *Novell.* CXXIII, que fué observada así en Oriente como en Occidente, en la cual disponia que los fieles no celebrasen las letanias sin los obispos y los clérigos que les están subordinados *(sine sanctis episcopis, et qui sub eis sunt reverendissimis clericis)*, y, asimismo, que las cruces llevadas en las procesiones no fuesen depuestas en otros parajes que en sitios venerables (7).

El uso de las cruces procesionales debia ser ya en los primeros siglos tan frecuente como indican los numerosos motivos con que entónces se celebraban las procesiones. De ellas se encuentran abundantísimas noticias en los Santos Padres, y áun cuando no hay, y así lo afirma el abate Martigny, ningun documento que suministre medio de fijar de una manera segura el orígen de las procesiones en la Iglesia cristiana — aparte del puramente místico que se ha buscado en las que se dan como celebradas, en el *Viejo Testamento*, al volver los israelitas de la captividad de Babilonia (8), cuando la toma de Jericó (9), y en otras ocasiones (10), igualmente que cuando la entrada triunfal de Jesucristo en Jerusalem, — y por virtud de esa misma circunstancia negativa se está autorizado para remontarlo á los tiempos apostólicos; pues que, conforme á la regla de San Agustin (11), lo que se observa en la Iglesia universal, y siempre se ha sostenido y no aparece establecido por los Concilios, debe tener, forzosamente, por orígen la tradicion apostólica, y como tal debe ser mirado.

En los primeros tiempos de la libertad de la Iglesia se establecieron ya procesiones periódicas que se llamaron *letanias* (del griego λιτανεία y λιταί, equivalente en latin á *supplicationes* y *rogationes)*, cuya institucion reglamentó San Mamerto, obispo de Viena, en el siglo V, fijándolas en los tres dias que preceden á la Ascension. Estos dias fueron sustituidos en nuestra España por otros de la semana siguiente á la de Pentecostés, con arreglo á práctica que resulta más conforme con la antigua disciplina de la Iglesia, que no admite el ayuno durante los cincuenta dias

---

(1) La traduccion latina, hecha por Hervet, se halla incluida en la Coleccion bolandista, en el 26 de Febrero.
(2) *Hist. Ecl.* c. VIII.
(3) *Hist. Ecl.* IV, 25.
(4) *Hist. Ecl.* VI, 28.
(5) *Vita PP.* I, 7.
(6) Lib. II, epíst. 2.
(7) *Authenticæ seu Novellæ Constitutiones Iustiniani.* COLLATIO IX. — TIT. VI *de Sanctissimis episcopis et Deo amabilibus et reverendissimis clericis et monachis.* NOVELL. CONST. CXXIII. — CAP. XXXII. *Ne laici faciant litanias sine episcopo et clericis, et crucibus. — Sed et ipsas honorandas cruces (cum quibus et in litaniis ingrediuntur) non alibi, nisi in venerabilibus locis reponi: et si quando opus vocaverit ad letanias celebrandas, tunc solum ipsas sanctas cruces accipere eos qui consuete eas portare solent, et cum episcopo et clericis litanias celebrare: hoc custodientibus sactissimis locorum episcopis, aut etiam eorum clericis, et per loca judicibus.*
(8) Esdras II, 12, vers. 30 y siguientes.
(9) Josué, VI.
(10) Reg. 2, VI; 3, VIII.
(11) Lib. IV, *contr. Donat.*

que median entre la Pascua y la Pentecostés (1); pues que, segun San Sidonio Apolinar, en las *letanías* instituidas por San Mamerto se ayunaba, se oraba, se salmodiaba y se lloraba.

Sin ese carácter periódico, celebrábanse procesiones siempre que se trasladaba el cuerpo de algun mártir desde un cementerio á una ciudad, ó desde una iglesia á otra iglesia; de lo cual suministran numerosos ejemplos los antiguos historiadores: Sócrates (2), Teodoreto (3) y San Gregorio de Tours (4), y San Agustin (5) y San Jerónimo (6). En la ocasion de colocarse la primera piedra de una iglesia ó monasterio, se celebraba tambien una procesion, conforme lo consignó Justiniano en una de sus *Novelas* (7). Asimismo en el caso de sobrevenir el azote de una peste, ó de ocurrir un temblor de tierra, de lo que dá testimonio el citado San Gregorio (8). Y, á contar del siglo IV, para obtener lluvia ó buen tiempo; para conjurar el ataque de un enemigo, ó para atajar el desarrollo de alguna herejía, cual nos lo notician Sócrates (9), Sidonio (10) y Sozomeno (11).

Estas cruces, llevadas á la cabeza de las procesiones, en el concepto de ser el estandarte de la reparacion del mundo, parece que en los primeros tiempos, y sobre todo en la Iglesia oriental, no estaban colocadas, como despues lo fueron, sobre un asta, sino desprovistas de todo soporte, cual aparecen representadas en el Menologio de Basilea (al 28 de Octubre y al 26 de Enero), en las procesiones que se celebraron con motivo de dos temblores de tierra ocurridos en los reinados de Teodosio, el jóven, y de Justiniano.

En cambio, las velas que las alumbraban, y que ya hemos citado al referir la procesion ordenada por San Juan Crisóstomo, estaban colocadas en la misma cruz, con mucha frecuencia, y así lo fueron las llevadas en esa procesion, segun el testimonio de Sócrates (12), que dice: «las cruces de plata ideadas por Juan *(a Joane excogitatæ)*, como que habian de ser llevadas en rogativas nocturnas, estaban provistas de cirios encendidos, suministrados por la emperatriz Eudoxia.» De cuyas cruces con cirios ofrece un curioso ejemplar, la que se considera del siglo VII, adornada de piedras y flores, pintada al fresco en el baptisterio, ó en una cripta del cementerio de Poutien, cuyo travesaño soporta dos cirios encendidos, y de la cual dá un dibujo el abate Martigny, en su conocido *Dictionnaire des antiquités chretiennes* (13), tomado de la lámina XLIV de la obra de Bottari *Sculture e pitture sagre estratte dai cimeterii di Roma, publicate già dagli autori della Roma sotterranea, ed ora novamente date in luce colle spiegazioni* (14).

Resulta, por otra parte, indudable que la cruz llevada en las procesiones era la misma que se colocaba sobre el altar para decir la misa. Así lo declara, el que entre la lista de objetos que poseia el Colegio de *Allsouls*, en Oxford, ántes del Cisma, figurasen: *Item crux argentea deaurata cum imaginibus Christi et Jhoannis.—Item, unus baculus deargenteus pro eadem.—Item, unus pes argenteus pro eadem* (15); esto es: una cruz que tenia un pié para colocarse en el altar y un asta para ser llevada en las procesiones. Además, y principalmente, aún en el dia de hoy, y dentro de España, se conserva la costumbre de llevar la cruz procesional sin el asta (á lo que se llama *cruz baja)*, en ciertas ocasiones, como en los entierros de los párvulos.

Respecto á la manera de ser llevada la cruz procesional, el citado Benedicto, canónigo de la iglesia del Vaticano en los principios del siglo XII, desciende á dar algunos detalles sobre las ceremonias relativas á ese particular, y nos dice que el subdiácono regionario llevaba la cruz desde el altar al pórtico, inclinándola de modo que los fieles pudiesen besarla, y en seguida, durante la procesion, la llevaba derecha y elevada.

---

(1) *Conc. Germer.* can II.
(2) *Hist. Ecl.* II, 26.
(3) *Hist Ecl.* III, 9.
(4) *Hist. Franc.* IV, 25.
(5) *Confess.* VII, 16.
(6) *Adv. Vigilant.*
(7) NOVELL LXVII. CAP. I.—*Sancimus... nulli licentiam esse, neque monasterium, neque ecclesiam, neque orationis domum incipere ædificare, antequam civitatis Deo amabilis episcopus orationem in loco faciat, et crucem figat, publicum processum ibi faciens, et causam manifestam omnibus statuens.*
(8) *Hist. Franc.* IV, 5.
(9) *Hist. Ecl.* II, 22, y VI, 8.
(10) VII. *epist.* I.
(11) VIII, 8.
(12) *Hist. Ecl.* VI, 8.
(13) Artic. *Croix.* Hacemos mencion de esos dos parajes, porque en ambos se coloca tal cruz, para que no se tomen como dos cruces distintas.
(14) Compónese de tres tomos en fólio, impresos en Roma de 1737 á 1754.
(15) *Collectanea curiosa*, tomo II, pág. 259.

III.

La reseña histórica del *Labarum*, que nos dejó hecha Eusebio, historiador de Constantino, es muy interesante, aunque no sea sino por los datos artístico-históricos que suministra (1). Refiere como Constantino así que recibió, en aquella bien conocida nocturna vision, la órden de hacer una enseña semejante á la cruz resplandeciente que viera en el cielo, en pleno dia, dispuso que los artistas más hábiles que se pudiesen encontrar le hiciesen una cruz preciosa, enriquecida de oro y pedrería. Esta cruz fué sobremontada de una corona, en medio de la cual estaba inscrito el monograma de Cristo, y de los brazos se colgó un pequeño estandarte de púrpura, bordado de oro y tachonado de piedras preciosas, que hacía una vista magnífica.

De las mismas noticias consignadas por Eusebio sobre el *Labarum*, se desprende, en primer lugar, y en sentir de Ciampini, que los fieles habian comenzado ya á venerar públicamente la cruz, cambiando su ignominia en gloria y triunfo, y tambien, con más exactitud, que la cruz empezó, desde entónces, á ser exornada de oro y de piedras preciosas, y á ser llevada á la cabeza de las tropas, así como en las letanías ó procesiones, segun los testimonios aducidos y expresa el citado Ciampini.

Sacada, pues, la cruz de la ignominia en que yacía á los ojos del mundo, por la vision de Constantino, y como consecuencia del milagroso letrero, *in hoc signo vinces*, fué proclamada emblema de victoria, y se sustituyó con su imágen la de las águilas que se llevaban en cabeza de las legiones. Pero, guardándose fidelidad á la antigua costumbre, no se presentó el sagrado símbolo bajo la figura exacta del patíbulo que servia aún para suplicio de los esclavos, sino bajo formas bastante disimuladas, como lo era la que producia la vara de que pendía el paño del estandarte con el asta, y la que resultaba de la X del monograma de Cristo, colocado dentro de una corona de oro en lo alto del *Labarum*. Sin embargo, se sabe que Constantino colocó una cruz de oro, cuyo peso llegaba á 150 libras, sobre el sepulcro de San Pedro, y otra igual sobre el de San Pablo. En último resultado, el descubrimiento del sagrado madero por Santa Elena borró todos los recelos que se tenian para honrar claramente la cruz en su forma propia, y con la abolicion del suplicio infamante que representaba quedó todo preparado para que el siglo v no pudiese abrigar ya duda alguna respecto á honrar demasiado la cruz, sino á no honrarla bastante.

De las primeras pequeñas cruces trazadas en las inscripciones sepulcrales, y de la numerosa clase de cruces pectorales, cuyo uso siguió al descubrimiento efectuado por Santa Elena, procede la cruz monumental.

La forma adoptada constantemente para las destinadas á servir de guion en las procesiones, ha sido la *immissa*, ó de cuatro brazos, reunidos en otros tantos ángulos rectos. Ni la *decussata*, en forma de X, como la que se aplicó, no con mucha propiedad, al martirio de San Andrés; ni la *commissa*, en forma de T, fueron en ningun tiempo consideradas como formas aplicables á las cruces de estacion. Sin embargo, en algunas de las más antiguas es de presumir que la cruz, incluida dentro de la otra, en que propiamente aparecia clavado el Salvador, fuese de esta última clase, aunque con un palo en la parte superior, mucho más estrecho que los brazos, destinado á sostener el título, cual se observa en la cruz de Monza y en el *encolpium* del Vaticano, monumentos que tendremos ocasion de citar repetidamente en esta monografía.

---

(1) Hé aquí, vertido al latin, el curioso texto de Eusebio (*De vita Constantini*, lib. I, cap. XXV), en que se describe el LABARUM. « *Erat autem tali figura fabricata. Hastile oblongo, erectumque, aureo undique obductum fuit: quod cornu habuit transversum ad formam crucis constructum. Supra in fastigio ipsius operis, corona affixa, lapidibus pretiosis, et auro polite circumtecta. In ea salutaris apellationis Servatoris nota inscripta, duobus solum expressa elementis: id est duabus primis litteris nominis Christi erat... littera. Per ipsum medio littera X curiose et subtiliter inserta) quæ totum Cristi nomen perspicue significarunt. Quas quidem litteras deinceps... per Imperator... galea gestare consuevit. Ad cornu illius particula, quæ ex transverso erat per hastile traiecta, velamen quodam per tenue appensum adhæsit, regalis videlicet et magnifica textura, mirabili varietate lapidum pretiosorum artificiose connunctorum, lucisque suæ claritate pulchre resplandescentium... intertexta: quæ dici non potest, quantam spectatoribus ob suam pulchritudinem excitarit admirationem. Istud igitur velamen ad cornu affixum, longitudinis latitudinisque crucis mensuram penitus exæquavit. Oblongum verò et erectum hastile in sublimi appensum, cuius pars inferior versus basim longius ducta fuit sub ipsum crucis usque ad texturæ discurrentis fimbrias, auream pii Imperatoris pariter ac liberorum suorum effigiem, ad pectus usque concinne descriptam continuit. Isto igitur salutari signo Imperator, tanquam hostilis cuiusque et infectæ violentiæ propugnaculo, semper usus est. Cuius expressæ similitudinis, mandavit ut universum exercitum perpetuo antecederent.*

Dentro de la clase de cruces *immissa*, las procesionales afectaron primitivamente la forma de cruz *griega*, ó con los cuatro brazos iguales, y la de *patee*, ó de Oviedo, como la llaman algunos de entre nosotros, que consiste en cuatro brazos trapeciales reunidos por un lado menor en un disco. Esta forma la ofrece, no solamente la cruz de Justino II, de que ya hablaremos, sino las nuestras que formaban parte del Tesoro de Guarrazar, y las que se conservan en Oviedo y Santiago, donadas á esas iglesias por Alfonso II y por Alfonso III, y que debieron haber sido empleadas, puestas sobre un asta, en las procesiones, del mismo modo que se hacia con la de Justino.

Más tarde se adoptó la forma *potenzada*, que consiste en un travesaño puesto al extremo de cada brazo, constituyendo otras tantas T; despues, la *trebolada*, y por último la *flordelisada*: llamadas así, respectivamente, cuando sus remates afectan la forma de un trébol ó de una flor de lis.

Segun dice el canónigo Bourassé, en su *Dictionnaire d'archeologie sacree*, publicado en la *Nouvelle Eneydopedie theologique*, de Migne, tratando *des croix processionnales* (donde expresa tambien que el uso de llevarlas en cabeza de las procesiones solemnes data de muy lejanos tiempos), las más antiguas aparecen comunmente hechas de madera de encina y recubiertas de láminas de plata ó de bronce dorado y esmaltado, y entre el tronco de la cruz y la base, ó asta, se halla siempre una manzana — *nœud* en francés, — más ó ménos gruesa y adornada de esmaltes. De estos y de piedras finas se realzaron las cruces por costumbre muy usada y persistente hasta tal punto, que, cabe decir, se perpetuó á través de los tiempos, y de la que es notable ejemplo la cruz, ya mencionada, que Carlomagno donó á la iglesia de San Pedro, de Roma, cuyo considerable valor fué causa de que la robasen, y hubiese que reemplazarla con la que mandó hacer el papa Leon IV, grande y de oro puro, realzada de perlas, rubíes y esmeraldas. Y, respecto á la ornamentacion vegetal que constantemente aparece en las cruces, pudiera ligarse á un sentido simbólico, encerrado en estos dos versos que se encuentran en el mosáico del ábside de San Clemente, en Roma, interpretando los follajes de una cruz, casi idéntica á la Vaticana, y dicen así:

ECCLESIAM CHRISTI VITI SIMILADIMVS ISTI
QVAM LEX AVENTEM SET CRVX FACIT ESSE VIVENTEM.

Pues que, en efecto, cual hace observar el canónigo X. Barbier de Montault, en un breve, pero curioso trabajo, titulado *Croix de l'Empereur Justin*, inserto en los *Annales Archeologiques* (1), la cruz es solamente la que puede hacer reverdecer, por la efusion de la gracia, al árbol seco del pecado; conforme á las mismas palabras del Salvador comparando á la Iglesia á una fecunda viña que dá frutos abundantes. En conformidad con esta idea, las cruces del siglo XIV cargadas de ramos y de hojas, se convierten en árboles de la vida.

Consignar en inscripciones, sobre las mismas cruces, los nombres de los donantes, es costumbre que se remonta á los primeros tiempos de la libertad de la Iglesia; pues que, por Anastasio el Bibliotecario, sabemos, que en la cruz de oro puro que Constantino colocó en la *confesion* del Vaticano, se contenian en una inscripcion los nombres del Emperador y de la Emperatriz que la donaron, cual lo revelan las siguientes palabras del citado autor: «*Super corpus B. Petri, quod aere conclusit, fecit crucem ex auro purissimo... ubi scriptum est*: CONSTANTINVS AVG. ET HELENA AVG. HAM DOMVM REGALEM SIMILI FULGORE CORVSCANS AVLA CIRCVMDAT, *scriptum ex litteris puris nigellis in cruce ipsa.* Cuya inscripcion ofrece más analogía—lo que es muy de notar—con las que tienen nuestras cruces halladas en Guarrazar y las de Oviedo y Santiago, que no la de la cruz de Justino en que se lee esta rima:

† LIGNO QUO CHRISTUS HUMANUM SUBDIDIT HOSTEM
DAT ROMAE IUSTINUS OPEM ET SOCIA DECOREM.

Merece fijarse la atencion á considerar la veneracion de que eran, y son, objeto las cruces de la primera parte de la Edad-media: veneracion que hoy se liga á la creencia de que contienen reliquia de la verdadera cruz, ya expuesta visiblemente á la contemplacion como en la de Justino, ó sin tener ninguna indicacion exterior, como la de nuestra catedral de Santiago; de donde se nos despierta la sospecha de si se consideró como procedente de la

(1) Tomo XXVI.

verdadera cruz toda el alma de madera que constituye la cruz, propiamente dicha, oculta por el revestimiento del rico metal, digna envoltura del místico tesoro.

Es cosa bien sabida, de cuantos conocen algo la *Arqueología Sagrada*, que las primeras cruces no contenian la imágen de Jesucristo crucificado, y, por consiguiente, que el uso de los crucifijos data de mucho más moderno tiempo que las cruces lisas; tanto que hasta el siglo VI no se dá como generalizado el de los primeros, no obstante que ya aparece algun ejemplar y algun indicio de su existencia en la mayor antigüedad cristiana.

El estudio analítico de lo que se refiere á los crucifijos, bajo el punto de vista iconográfico, tiene que comprender el exámen de muchos y muy diversos particulares que pueden referirse á tres puntos: el Cristo, en su actitud: su expresion: sus detalles, que comprenden los clavos, la túnica ó el paño, el nimbo y la corona; y los accesorios que consisten en la Vírgen y San Juan, los Evangelistas y sus emblemas, los ángeles con cálices é incensarios, Adan, el sol, la luna, el pelícano, la mano bendiciendo y algunos otros objetos que suelen formar parte de la decoracion de cruces y crucifijos, y que no tienen aplicacion tratándose exclusivamente de las cruces procesionales, tales cual la Iglesia, la Sinagoga, Longinos, Stephanon, el que sirvió á Jesús la esponja empapada en vino con hiel, etc. Todo esto forma parte de la decoracion iconográfica de los cristos y constituye lo que se ha llamado iconografía de la cruz y del crucifijo: materia que ya ha sido tratada con extension y acierto en el MUSEO (1) por un malogrado escritor, á pesar de lo cual, no nos conceptuamos dispensados de detenernos siquiera sea breve momento, en su exámen y en lo que á la especie de cruces de que ahora tratamos en concreto se refiere, ya porque lo creemos indispensable para formar el debido juicio sobre los monumentos de que con separacion hemos de tratar; ya porque nos parece oportuno presentarla bajo forma más adecuada al logro de nuestro propósito, sin que con ello abriguemos la pretension de mejorar, ni aún aumentar nada interesante á lo dicho anteriormente.

IV.

Bajo la que se ha llamado relacion estética, aparecen dos divisiones muy marcadas en la representacion de Jesús crucificado, que responden á dos distintos períodos, incluidos ambos dentro de la Edad-media, y se refieren á estos dos términos: *la gloria*, simbolizada en la cruz, y el *sufrimiento*, simbolizado en el crucifijo. Estos dos aspectos distintos con que la pasion del Salvador se ofrece á las meditaciones del cristiano, están encerrados en las mismas palabras de Jesús (2): *¿Nonne oportuit pati Christum et ita intrare in gloriam suam?*

A los primeros fieles, empeñados en una lucha en que era menester conservar todo el valor personal á la altura del gravísimo peligro que corrian, no les presentó el arte la pasion de Cristo, su maestro y su modelo, sino por el lado glorioso; con lo cual las animosas legiones de mártires no veian en los tormentos y en la muerte sino las palmas y coronas que esperan al atleta victorioso al fin de su carrera. Así es, que en este primer período se evitó por completo representar á Jesucristo de otra manera que bajo formas poco aparentes ó enteramente convencionales, propias para recordar con facilidad á los iniciados lo que significaban, sin despertar la atencion de los profanos. Más tarde, ya cuando el cristianismo, despues de ser la ley del mundo desde largo tiempo, tuvo que sostener luchas dentro de sí mismo, fué necesario llamar la atencion de los cristianos sobre que el reino de Dios no se alcanza plenamente en esta vida; y de aquí el exponer á la contemplacion de los fieles la pasion de Jesús por su lado doloroso, para que se tuviese presente la circunstancia de que El sufrió para rescatarnos del pecado. Por último, en los tiempos modernos, la representacion de Jesús crucificado se ha revestido de un realismo, más relacionado con la exactitud rigurosa de los hechos que con las verdades, inaccesibles á los sentidos, sobre que asientan la significacion de las representaciones empleadas por los primeros cristianos.

A un movimiento general operado en toda la iconografía cristiana, pasando á la esfera de la inteligencia ideas

(1) La ya citada monografía titulada: *Iconografía de la Cruz y del Crucifijo en España*, por D. José Godoy y Alcántara, incluida en el tomo III.
(2) *Evang. de San Lúcas*, XXIV, 26.

fundamentales hechas sensibles por figuras y símbolos, y descendiendo desde las alturas de la idea al campo variado de los hechos, marchando de lo divino á lo humano, responde la evolucion cardinal que se advierte en la manera de representar á Cristo crucificado. Al recuerdo de la victoria que consiguió á costa de su vida, á la idea del triunfo, sucedió, gradualmente, el carácter más adecuado á excitar la compuncion hasta llegar á no considerar en el crucifijo sino un medio de aprender á padecer y á morir, por la contemplacion de Jesús bajo el punto de vista humano, y dentro del hecho de la crucifixion que es el suplicio y el dolor.

La primera y más antigua representacion que se conoce de lo que despues se ha llamado crucifijo es precisamente una caricatura, muy conocida de los arqueólogos, descubierta en las excavaciones practicadas en el monte Palatino, en Roma, y trasportada al Museo Kircher. Representa una persona con cabeza de asno colocada en una cruz y una inscripcion griega, que dice:—Αλεξαμενος σεβετε (por σεβεται) θεον—*Alexamenos, adora á tu Dios;* y fué trazado probablemente en el siglo III y en la parte del palacio de los emperadores destinada á escuela palatina, por algun alumno que trató de burlarse de esta manera de un condiscípulo tildado de cristiano, en conformidad con la fabulosa relacion de la historia mosáica, referida por Tácito, segun la cual se acusaba á judíos y cristianos de hacer al asno salvaje objeto de sus adoraciones.

El uso, que pudiera decirse, y algunos dicen, *público* del crucifijo, por oposicion al anterior que no se consideró sino como de devocion privada, se introdujo por grados en la Iglesia. Comenzóse por la cruz lisa; se colocó en su pié, despues, el cordero; agregóse más tarde el busto del Salvador; á lo adelante, la figura completa de Jesucristo, pero no crucificado sino con los brazos levantados al cielo, y, por último, hácia el siglo VII, se le puso sujeto en ella con cuatro clavos. En este tiempo es cuando propiamente empezó el que ya hemos llamado uso público del crucifijo, pues que, el más antiguo ejemplo que de su existencia se posee, es la noticia, que más adelante especificaremos, consignada por San Gregorio Turonense (1) sobre un cristo de Narbona, de que hizo mencion en un escrito publicado segun su propio testimonio (2), el año XXI de su pontificado que corresponde al de 593: prioridad en favor de Francia que se explica por la distancia que separaba esa ciudad del principal foco del paganismo, Roma, donde se mantuvieron tenazmente las antiguas tradiciones de intolerancia.

Además de eso, fuera de algunos ejemplares verdaderamente excepcionales, y de ciertas noticias nada claras, no existe dato en que apoyarse para sentar que ántes del siglo IX se hubiesen fabricado de bulto redondo, imágenes de Cristo crucificado, hasta cuya fecha no se hicieron sino grabadas sobre otra cruz, sobrepuesta, de oro, plata ó cobre, ó bien pintadas sobre madera; lo que se atribuye al profundísimo respeto que la imágen del Crucificado inspiraba á todos los fieles. A partir de los principios del siglo IX ya se construyeron algunos de bulto, segun se desprende de noticias positivas, cual la referida por Anastasio el *Bibliotecario* (3).

Por el contrario, en algunas cruces Jesús aparece representado doble y áun triplemente, en el concepto de víctima y en el de triunfador. Así se le ve en los más antiguos cristos, como el de Justino, donde además de la doble representacion se encuentra el cordero constituyendo otra tercera, y como en la cruz de Veroli, que parece del siglo VIII y fué publicada por el cardenal Borgia, donde se representó á Jesucristo crucificado en persona (y no como en la anterior, en figura del cordero) y tambien triunfante.

Los primeros cristos, que con propiedad pueden llamarse así por estar clavados, presentan, por regla general, los piés separados, y por consiguiente están clavados con cuatro clavos. Otras veces sucede, cual hemos indicado ya, que el cristo está solamente aplicado á la cruz, sin clavo ni ligadura ninguna, como si permaneciese en ella solamente por la fuerza de su voluntad: siendo tambien consecuencia de esta posicion la existencia (no constante) de un *suppedaneum* en que se apoyan los piés, en alguna ocasion reemplazado por un cáliz.

Del mismo modo que del título, como despues veremos, provino el duplicar la cruz, el *suppedaneum*, convertido en una tabla que traspasaba el ancho del pié de la cruz, dió orígen á la cruz triple, aceptada como atributo del papado, no con propiedad excesiva.

La posicion de Cristo sobre la cruz apenas experimenta ninguna modificacion hasta los fines del siglo XIII. La cabeza permanece alta si se le representa vivo, ó inclinada hácia la derecha si se le quiere representar muerto. El

(1) *De Gloria martyr*, lib. I, cap XXIII
(2) *Hist. Franc.*, lib x in fin
(3) *In Leon III*, n. 390.

cuerpo se mantiene firme, y si se baja no es sino ligeramente y sin esfuerzo ni contorsion. Los brazos continúan, por lo general, en posicion horizontal ó casi horizontal, áun cuando raramente de una manera tan completa é inflexible como en los cristos de los siglos VI al VIII, y afectando ya una ligera flexion, lo mismo que las piernas. Los piés, salvo contadas excepciones, nunca aparecen sobrepuestos, y casi siempre apoyados en el *suppedaneum*.

Una modificacion muy notable en la posicion de Cristo sobre la cruz, de que ya se encuentran varios ejemplos en el libro de las *Cantigas* de Alfonso *el Sabio*, que data del siglo XIII, se significa en ese tiempo, y no ántes, pues que los piés, ya estuviesen puestos ó no sobre un *suppedaneum*, y clavados ó no, sólo en muy raros casos se encuentran cruzados ni sujetos por un solo clavo, cual comienzan á verse con frecuencia á partir del citado siglo, durante el que el empleo de tres únicos clavos llega á ser tan comun como el de cuatro (áun cuando Martigny cree que es uso propio del Renacimiento). No obstante lo cual, y aparecer ya empleados sólo tres clavos, como por excepcion, en los fines del siglo XII, esta modificacion arguye cierta preponderancia de una escuela que tiende al naturalismo, y acusa la proximidad del siglo XIV, en el que impera completa y exclusivamente y con muy rara ó ninguna excepcion el uso de los tres clavos, si bien combinado con el *suppedaneum* en algunas ocasiones. Pero los cuatro clavos reaparecen en obras modernas, como en los Cristos de Van-Dyck y de Velazquez, por motivos que no ofrecen gran conexion con los del uso primitivo de ellos. Y otro cambio en sentido contrario volvió aún á operarse, cuyo orígen está algo oscuro, dudándose si se tomó de algun documento ántes no conocido ó mal examinado, que atestigüe que Jesús no hubiese sido sujetado á la cruz sino por tres clavos; si se obedeció á alguna razon mística relacionada con el número tres, ó si se habia adoptado el cruzamiento de los piés como de efecto más pintoresco.

Lo que tocante al particular puede decirse con certeza, bajo el punto de vista de la autoridad de las opiniones, tratándose de un punto de tan dificultosa dilucidacion, es que San Cipriano, que conoció el suplicio de la cruz en vigor, é Inocencio III, por una parte; San Gregorio de Tours, Curti, Molanus, Ayala y Benedicto XIV, por otra, están conformes en que Jesús fué crucificado con los piés separados, puestos sobre un *suppedaneum* y sujetos con cuatro clavos (1).

Por lo que á las formas del Cristo en general se refiere, en los del siglo XIII y siguientes aparecen alargadas desmesuradamente, ó contraidas hasta la violencia; ya como si se quisiese engrandecer y espiritualizar el cuerpo del Hijo de Dios por medio de una delgadez ascética; ya como si, por el contrario, se tendiese á la imitacion exacta y sencilla de los efectos naturales producidos en un cuerpo suspendido, como lo estaba en la cruz el de Jesús. Esa contraccion, más bien articular que muscular, parece que llegó á su mayor exageracion en los cristos del siglo XIV.

Desde esta fecha, afectan una actitud de desfallecimiento muy acusado; los brazos pierden la posicion horizontal, y la cabeza aparece inclinada á la derecha, segun regla invariable, hasta que el Renacimiento vino á romper el hilo de toda tradicion, apoderándose de los artistas una tendencia completa á adoptar la representacion real de los sufrimientos corporales experimentados por el Crucificado, pero empleando actitudes mucho más conformes con la naturaleza que no las que ofrecen, en particular, los cristos del siglo XIV.

V.

De la primera y caricaturesca representacion de Cristo crucificado deduce el P. Garucci la existencia de crucifijos cuando se trazó; deduccion reforzada por la túnica que tiene la figura de la caricatura, cuya idea no pudo tomarse sino del conocimiento de los crucifijos cristianos, y no directamente del suplicio de la cruz, porque es bien sabido que los condenados á él le sufrian desnudos. Vestidos aparecen los crucifijos de fecha más lejana que se conservan, y de los cuales el más antiguo no pasa, como se ha dicho, del siglo VI, obedeciendo á una revelacion divina, si merece entera fé el relato que hace San Gregorio Turonense (2) de la aparicion que tuvo un sacerdete llamado Basi–

(1) San Anselmo opinó que Jesucristo fuera clavado con tres clavos, y en dos parajes de la Biblia se afirma que Jesucristo fué suspendido de la cruz. En los *Hechos de los Apóstoles*, cap V, 30, y en la Epístola de San Pablo á los *Galatas*, cap. III, 13. — *Deus patrum nostrorum suscitavit Iesum, quem vos interemistis, suspendentes in ligno. — Christus nos redemit de maledicto legis, factus pro nobis maledictum: quia scriptum est: Maledictus omnis qui pende in ligno.*

(2) *De Gloria martyr*, cap XIII.

lio, en la cual el mismo Jesucristo por dos veces le encargó que cubriese su imágen *(cooperi me vestimento — tege linteo picturam istam)* que estaba pintada en una iglesia de Narbona.

El Cristo fué, pues, representado primitivamente cubierto todo él con un vestido, por lo que indica la citada caricatura encontrada en el monte Palatino, que ofrece un indicio de la antigüedad de esa costumbre, y por lo que dice San Gregorio, que la señala un orígen de carácter místico. El crucifijo que se conceptúa, con mucha probabilidad, fué ofrecido por San Gregorio el Grande (590-604) á la reina Theodelinda para el jóven Adoloaldo, su hijo, y se conserva en el Tesoro de Monza y pertenece á la primera época de los crucifijos conocidos, está vestido de una larga túnica *(colobium)* sin mangas, como una casulla, que le cubre de piés á cabeza. Igual la tiene el que el papa Juan VII (705-708) hizo representar en los mosáicos con que adornó la entrada de la capilla de la Vírgen *in Præsepe*, que formaba parte de la antigua basílica Vaticana, y tambien el de un relicario *(encolpium)* que parece del siglo VIII, si no del VII, que hay en el Museo del Vaticano, y ofrece grandes analogías con el que el cardenal Borgia dice habia en el tesoro de la iglesia de San Alejo, en el monte Aventino, y publicó en la página 133 de su trabajo sobre la cruz *Veliterna*.

El aditamento de mangas al *colobium* arguye menor antigüedad, si bien con ellas aparece el llamado *Santo volto* de Luca, considerado como anterior á la persecucion de los iconoclastas y que es, cuando ménos antiguo, del siglo VII; pero la mayor parte de los que las tienen no son anteriores al siglo XII.

De todos modos, la fundada opinion aceptada por San Ambrosio (1) y San Agustin (2), conforme con la costumbre romana, y apoyada por la tradicion constante, de que Jesucristo fué crucificado en completo estado de desnudez, no encontró eco entre los artistas antiguos, ó bien cediendo á un respeto de decencia y de pudor, se les exigió que prescindiesen por completo de la verdad histórica tocante á ese particular.

Al mismo tiempo que la túnica se conservaba como resto de influencia arcáica, aparece el simple velo adoptado como una novedad. Puede remontarse su orígen á la referida vision del sacerdote narbonense, y su fundamento bien puede llevarse á la tradicion, que se considera llena de verosimilitud, de que la Vírgen se despojó de su velo para cubrir la impúdica desnudez en que Jesucristo estaba colocado en la cruz. Velo tienen ya el Cristo de la cruz de Velletri, atribuida al octavo siglo por el cardenal Borgia, y el que Carlo-Magno dió á la basílica de San Pedro; pero por estos siglos, y por lo general, afectaba la forma de una túnica nada corta y ricamente adornada, apareciendo además alguna vez anudada sobre el costado, perdiendo su forma de túnica, en algunos Cristos ya del siglo XIII, de la manera que modernamente se sigue practicando. Se reduce mucho en dimensiones desde el siguiente, y al llegar el Renacimiento se deja sentir la influencia entónces predominante por el amor al desnudo y por los paños flotantes, reduciendo el velo á lo indispensable para cumplir su mision; pero si suficiente para revestir de decencia, muy escaso para cubrir de respeto la sagrada imágen de Jesús crucificado. Y de la supresion de todo paño no se citan sino raros ejemplares, y de ellos es de los más curiosos el del Cristo de Benvenuto Cellini, colocado en el trascoro del Escorial, «cuyas partes» Felipe II cubrió con sus propias manos «poniéndole un pañizuelo grande ántes de enseñársele á las condesas de Saboya y de Flandes, sus hijas,» segun refiere Pacheco en su *Arte de la Pintura*, página 622 de la edicion de 1649.

Admítese como verosímil, segun la opinion de Gretzer (3), que el Salvador conservó despues de clavado en la cruz la corona de espinas que por escarnio pusieran sobre su frente. Sin embargo, los primeros cristianos, en su afan de disimular cuanto podian los sufrimientos de Jesucristo en el Calvario, no aceptaron semejante representacion de dolor, y llegaron, no sólo á prescindir de la corona de espinas, sino á sustituirla con una de flores. Asegúrase que no hay ejemplo (4) cierto que cuente mayor antigüedad que la del siglo XIII, de que se hiciese una concesion reclamada tan naturalmente, segun las ideas modernas, por la realidad de los hechos. Ni áun durante él, ni áun durante el XIV entero, se generalizó la práctica de poner á Jesús sobre la cruz con la corona de espinas: es necesario descender hasta el XV para encontrarla generalizada.

(1) *In Luc.*, X, 100.

(2) *De Civitate Dei*, XVI, 2, y *Contr. Faust*, XII, 23.

(3) Autor del conocido tratado *De cruce Christi.* — Ingolstadii, 1600.

(4) Tiempo es ya de que citemos el curiosísimo trabajo de M. Grimouard de Saint-Laurent, publicado en los *Annales Archeologiques*, tomos XXVI y XXVII, con el título *Iconographie de la croix et du crucifix*, del cual hemos tomado algunas de las noticias que, sobre este punto, damos en la presente monografía.

El uso de colocar una corona inmediatamente sobre la cabeza del Salvador, no sostenida por un ángel, tampoco se hace comun hasta el siglo XII, y en vez de tejida de flores ó de follajes se convierte en régia, afectando las diferencias de forma adoptadas en varios lugares é introducidas segun los tiempos, y con tal variedad que es dudoso si algunas envuelven una triple significacion que comprende las tres ideas de vencedor, de rey y de pontífice.

Bajo el nombre genérico de corona los escritores de la Edad-media comprendieron tambien el nimbo, por lo que han pretendido algunos que se suplia con ella, estableciendo una suerte de confusion entre ambos atributos. Léjos de eso, la ausencia de nimbo debe mirarse como signo de antigüedad, ó de influencia antigua.

Es el nimbo el más importante de los caractéres generales, propios de la iconografía cristiana, y consiste en una aureola, en forma de disco, que acompaña la cabeza de los personajes divinos y de los santos.

Este atributo fué empleado ya en las religiones antiguas, y particularmente en el Asia, estimándole como el carácter del poder, por lo cual le ponian tanto á los reyes como á los dioses. Y áun cuando se conceptúa que el arte cristiano no le ha empleado sino como atributo de santidad, su aplicacion al mismo Satanás (quien, siquiera sea por excepcion, aparece nimbado en algunos monumentos), arguye lo contrario y dá á entender que conservaron los artistas cristianos el nimbo con la misma significacion que se le concediera en la antigüedad.

El uso del nimbo no llegó á ser definitivo hasta el siglo V ó VI. Dios fué adornado, principalmente por griegos é italianos, con el nimbo triangular, representativo de la Trinidad, y el nimbo *crucífero* fué reservado como atributo propio de la divinidad.

Este nimbo gozaba de gran favor al tiempo de fabricarse los primeros cristos, á pesar de lo cual no se empleó en algunos sino el sencillo, supriméndose por completo en otros, tal vez por considerarle una redundancia de la corona. El siglo XIII es el reinado del nimbo, por excelencia: la idea á que se referia habia alcanzado toda su extension, estaba perfectamente definida y no experimentaba todavía el más ligero síntoma de decadencia. La complacencia con que se ponia sobre la cabeza de Jesús la corona propia de Dios, explica por qué en un tiempo tan inclinado aún á proclamar los títulos de gloria á que el Crucificado es acreedor, se hayan preocupado ménos de atribuirle las otras coronas á que pueden aspirar los reyes y los vencedores en la tierra. En tiempo del Beato-Angélico, gran número de artistas prescindian ya de colocar el nimbo sobre la cabeza de Jesús.

El título de la cruz en algunos antiguos crucifijos, como el citado *encolpium* del Vaticano y uno de los relicarios de Monza, no tiene ninguna indicacion de signo escriptórico, ni el más ligero rasgo de carácter alfabético, y además, su contenido, cuando está escrito, que es lo más frecuente, ofrece mucha variedad: lo que revela la escasa importancia que á este particular se concedia, cual si se considerase que el título por sí sólo, áun desprovisto de todo letrero, bastaba para recordar el reino del Hijo de Dios, que Pilatos habia proclamado sin saber lo que hacía. Tres ó cuatro letras, ICX, ó IC XC, primeras y últimas de las dos palabras Ιησους χριστος, Jesu-Cristo, bastaron para satisfacer á algunos artistas antiguos. Posteriormente se usó el IHS y el IHS XPS; y, aproximándose más al texto evangélico, se escribió con extension: JESUS REX JUDEORUM, IHS NAZA. REX JUDE., EGO SUM JESUS NAZARENUS REX IUDEORUM, é HIC EST HI*(esus)* C*(ristus)* NAZARENUS REX JUDEORUM; concluyéndose por reducirle al INRI, que ha prevalecido generalmente desde el siglo XVI, ó ya desde el anterior (1). Al título acompañan, en algunos antiguos cristos, dos apéndices, uno á cada lado, que suelen afectar la forma de cola de milano, y ya sea del mismo título, muy desarrollado por uno y otro lado, ó de esos apéndices, nació la cruz doble, llamada del Santo Sepulcro, y tambien de Lorena; cuyo ejemplar, conocido, más antiguo, no se remonta más allá del siglo X. Esta clase de cruz fué adoptada asimismo como procesional, en cuanto á que afecta semejante forma la cruz conducida por un capellan delante de los arzobispos, en los actos solemnes celebrados dentro del territorio de su metrópoli, por tal costumbre llamada arzobispal.

---

(1) Las fórmulas del título de la Cruz que dan cada uno de los Evangelistas, son las siguientes, cuyo título fué escrito en tres idiomas, segun los dos últimos:

San Mateo, XXVII, 37. — HIC EST JESUS REX JUDÆORUM.

San Márcos, XV, 26. — REX JUDÆORUM.

San Lúcas, XXIII, 38. — HIC EST REX JUDÆORUM.

San Juan, XIX, 19 — JESUS NAZARENUS REX JUDÆORUM.

Con esta, de San Juan, conviene la parte del título conservado en Roma en Santa Cruz de Jerusalem, publicado en el tomo XXIV de los *Annales Archeologiques*.

VI.

Cosa rara es encontrar en las cruces procesionales, así como en los crucifijos primitivos, cristos que no estén acompañados de otros personajes y de diferentes accesorios adecuados para expresar la virtud del sacrificio del Calvario. De modo, que entre los *crucifijos*, propiamente dichos, en que el cristo constituye por sí sólo todo el monumento, y las *crucifixiones*, en las que solamente figura como parte, áun cuando principal é integrante, de la composicion, no existe á menudo otra diferencia que las nacidas de la disposicion y multiplicidad de los accesorios.

Divídense éstos en simbólicos é históricos; pero simbólicos, en el fondo, lo fueron todos, áun cuando se hubiesen tomado de la *Historia*, los empleados en las épocas primitivas. En otra posterior se introdujeron los *alegóricos*, ó de pura imaginacion.

Antes de decidirse los artistas cristianos á representar realmente á Jesús crucificado, ni áun á colocar su imágen triunfante sobre la cruz, apelaron á representarle bajo la figura del cordero (1): lo cual aparece desde luego perfectamente comprobado por el contenido de un cánon, del Concilio *Quinisesto*, de 692 (2), que prescribe la sustitucion de la figura por la realidad; sustitucion que, en efecto, se hizo, pero libremente, en razon á que ese Concilio no gozó de fuerza obligatoria por estar privados sus cánones de la autoridad de la Santa Sede, y hasta por haber sido reprobado por San Sergio I, quien, precisamente, puso en la misa los *agnus*. El cordero no recuerda la idea de víctima, que es carácter esencial del Redentor, sino para hacer de ella un elemento de triunfo, y completa, al mismo tiempo, la idea del sacrificio, expresada ya por la cruz sola. Además, suele estar acompañado de otra cruz, por lo comun procesional, como en la citada de Justino y en la *Veliterna*.

La figura de Cristo vencedor, representada en lo alto de la cruz, como en la primera de las que acabamos de mencionar, comenzó á ser reemplazada, á contar del siglo XIII, y antes no, por otra muy propia, en el sentido de los afectos que el ascetismo, en su nueva fase, de la que es encarnacion la religion franciscana, pretendia excitar hácia un Dios que vertió su sangre en beneficio de las criaturas. Esta figura es el pelícano, cuya leyenda, que le pinta abriéndose las entrañas para dar vida á sus hijos, fué aplicada á Jesucristo, bajo la forma literaria que la dá el *Physiologus*, desde un tiempo y con un orígen no bien averiguados. Unicamente, lo que sobre el primero de esos puntos puede decirse es, que sería sospechoso cualquier monumento que ofreciese un ejemplar de tal representacion anterior al siglo XII, y que en el XIV es cuando se empleó con más frecuencia, no siendo de creer que de más acá del XV se encuentren muchos ejemplares.

Constituye, á la vez, el pelícano, un emblema eucarístico, y en ese concepto es, de todos los emblemas análogos usados en la Edad-media, el único que han conservado los modernos sin aminorar su importancia, no ya en el sentido de que hace revivir sus hijos á costa de su sangre, sino en el de que se la suministra por alimento (3).

Muy pronto el arte cristiano cuidó de representar, por formas sensibles, la gracia de la redencion y la presencia invisible del Dios Padre en el sacrificio del Calvario. La mano se empleó para ello ya en los más antiguos sarcófagos romanos y en los frescos de las catacumbas, tomando por base, probablemente, algunos textos bíblicos que hablan de la mano que hace todas las cosas, como expresion del poder supremo. En los crucifijos, ya que no en los primitivos,

---

(1) Debe verse sobre este punto el interesante *Etude archeologique sur l'Agneau et le Bon Pasteur*, por Martigny. Lyon, 1868.— Tambien nuestro ilustrado viajero D. Joaquin Villanueva, trató este punto en su *Viaje*, tomo IV, pág. 126 y siguientes.

(2) Cánon LXXXII. — *In nonnullis venerabilium imaginum picturis, agnus qui digito præcursoris monstrantur, depingitur, qui ad gratiæ figuram assumptus est, verum nobis agnum per legem Christum Deum nostrum præmonstrans. Antiquas ergo figuras et umbras, ut veritas signa et characteres ecclesiæ traditos, amplectentes, gratiam et veritatem præponimus*........................ *Ut ergo quod perfectum est, vel colorum expressionibus omnium oculis subjiciatur, ejus qui tollit pecata mundi, Christi Dei nostri humana forma characterem etiam in imaginibus deinceps pro veteri agno erigi ac depingi jubemus.*

(3) El pelícano *(pelecanus y onocratalus)*, pertenece al órden de las *palmípedas*, familia de las *totipalmadas* de Cuvier y de las *pelicanídeas* de Swainson, y, segun los naturalistas, no está justificado el que se la señale como la ave que ofrece el más admirable ejemplo de amor maternal, pues que no excede el suyo del que las demás profesan á sus polluelos. El sentido alegórico de las representaciones en que se le considera como sacrificándose por ellos, aparece demasiado claro, y no consiste en otra cosa que en la costumbre que tiene el pelícano de deprimir su bolsa mandibular contra el pecho, para sacar los peces ya reblandecidos que contiene y dárselos á la prole.

en los de tiempo bastante antiguo, unas veces aparece sola, otras con parte del brazo, y muy á menudo abriéndose paso á través de una nube: suele tener nimbo, ya liso, ya crucífero; y, por lo comun, sobre todo en las cruces procesionales, está en actitud de bendecir.

La representacion del sol y de la luna que, casi invariablemente, acompaña á las más antiguas imágenes de Cristo crucificado, debe su orígen al súbito oscurecimiento del sol ocurrido en el momento de la muerte del Salvador, segun el testimonio de los Evangelistas San Mateo (1) y San Lúcas (2); así es, que esta representacion es de las que deben considerarse como históricas por su orígen. En las primeras cruces, se figuró por medio del disco radiado el sol, y del creciente, ó un disco sencillo, la luna; y así aparecen acompañando á los cristos que están cubiertos del primitivo y largo *colombium* sin mangas, y aplicados solamente á la cruz, sin ninguna sujecion. Al mismo tiempo aparecen tambien representados por la cabeza de un jóven coronado, para el sol, trasunto de Apolo, y de una jóven con un creciente para la luna, recuerdo de Diana. Tal se ve en una de las célebres ampollas de Monza y en la iluminacion del Misal de San Miguel de la Cogolla, que ya conocen los lectores del Museo (3).

El sol y la luna son, de todas las figuras empleadas como accesorios del crucifijo, las que con más persistencia se han mantenido sobre la cruz. Llegóse á personificarlas, y hasta la época del Renacimiento, y casi nada más que por falta de espacio, no se les vuelve á reducir á un disco, ó á una estrella para el sol, y á un creciente para la luna. El interés que se demuestra en que figuren aún sobre monumentos cuya profusa ornamentacion difícilmente dejaba hueco para colocarlos, es buen testimonio de la importancia concedida á su significado.

La representacion del sol y de la luna decayó, sin embargo, mucho en la iconografía de los crucifijos, durante el siglo XV. Pero el Renacimiento, que simpatizó más con los primeros tiempos cristianos que no con la Edad-media, propiamente dicha, volvió á conceder la prediieccion, si bien no bajo la forma personificada, sino bajo la ya mencionada de disco y creciente.

El A y Ω, citados por San Juan como emblemas divinos (4), que fueron símbolo de protesta anti-arriana, se ven ya en la cruz de Pontien, y, por consiguiente, desde muy antiguo tiempo acompañan á la figura de Jesús crucificado.

La union de estas siglas á los emblemas del sol y de la luna, muy frecuentes en diversos crucifijos, la considera Martigny como una confirmacion de su creencia de que la representacion de esos astros (que no sólo acompañan á Jesucristo colocado en la cruz, sino en otras varias circunstancias, cual en la resurreccion de Lázaro), tiene por objeto expresar la doble naturaleza de Jesucristo: la divina por el sol, que brilla por su propia luz; la humana por la luna, que siendo opaca, no luce sino por reflexion de otra luz, con alternativos oscurecimientos, en armonía con ciertas palabras de San Gregorio el Grande (5).

Empleando un género distinto de accesorios iconográficos para hacer resaltar con más viveza la idea encerrada en el cristo, colocóse á la Vírgen y á San Juan á uno y otro lado de la cruz, pero sin ánimo de establecer entre ellos ninguna suerte de oposicion, ni áun consignar detallado el hecho histórico de que efectivamente hubiesen estado en el Calvario colocados de tal manera, lo que resultaria algo distante de la realidad, en razon á que es lo verosímil que, cuando Jesucristo les dirigió la palabra, se encontrase su Madre al lado del Discípulo. Responde, así pues, esa colocacion, puramente á la satisfaccion de una necesidad eurítmica, y se encuentran ya en crucifijos tan antiguos como el de Monza y el *encolpium* del Vaticano, áun cuando Jesucristo no esté propiamente crucificado, sino aplicado sobre la cruz, hallándose escritas, en algunos monumentos, las palabras que Jesucristo dirigió á Su Santísima Madre y al *Discípulo amado* (6).

En los más antiguos de ellos, cual en el *encolpium* repujado, tambien del Vaticano, aparece ya San Juan representado

---

(1) *Evang.* XXVII, 45. — *A sexta autem hora tenebræ factæ sunt super universam terram usque ad horam nonam.*

(2) *Evang.* XXIII, 44 y 45. — *Erat autem ferè hora sexta, et tenebræ factæ sunt in universam terram usque in horam nonam. — Et obscuratus est sol.*

(3) Una lámina de las que acompañan al citado estudio del Sr. Godoy representa esta iluminacion.

(4) *Apocalipsis*, cap. I, 8 — *Ego sum* A, *et* Ω, *principium, et finis, dicit Dominus Deus: qui est, et qui erat, et qui venturus est, Omnipotens.* Cuyo versículo anotó el P. Scio de este modo: «La letra A y la Ω, son la primera y la última letra del alfabeto griego, quiere decir: Yo soy el autor y el »principio de todas las cosas, y tambien su fin, á quien todas ellas deben referirse; lo que los padres y expositores comunmente interpretan de Cristo con »toda propiedad. *El principio y el fin*, ó como en el griego *el primero y el último: el último de los hombres*, por haberse ofrecido voluntariamente á los »mayores abatimientos y desprecios *(Isaí.* LIII, 2, 3; *Pilipp.* I, 6, 7), *y el primero*, por su exaltacion en el cielo, debida á sus trabajos, humildad y obe»diencia *(Pilipp.* I, 7).»

(5) *In sacro eloquio pro defectu carnis ponitur; quia dum menstruis momentis decrescit, defectum nostra mortalitatis designat* (Homil. II, *In Evang.).*

(6) *Evang. de San Juan*, XIX, 25 y 26. — *Stabant autem juxta crucem Jesu mater ejus, et soror matris ejus Maria Cleophæ, et Maria Magdalenæ. — Cum vidisset ergo Jesus Matrem, et discipulum stantem, quem diligebat, dicit matri suæ: Mulier ecce filius tuus.*

con la expresion de dolor que acusa el signo convencional empleado antiguamente para expresar una gran pena, que consiste en la aplicacion de la mano á la mejilla. En otros, como en el tantas veces mencionado *encolpium* esmaltado del Vaticano, y la no ménos citada cruz de Monza, así él, como la Vírgen, tienen las manos levantadas en actitud de recibir ó de proclamar. La Vírgen representa casi siempre el tipo de la mujer fuerte por excelencia, que ahogando su dolor, proclama la obra realizada por su Hijo, mientras el Discípulo gime, y la Naturaleza, representada por el sol y la luna, gime tambien.

Como el misterio de la cruz es el compendio de toda la doctrina evangélica, fueron muy pronto asociados á su representacion las figuras de los cuatro Evangelistas: de lo cual ofrece el más antiguo ejemplo, segun se cree, el atril de Santa Radegonda, conservado aún en la abadía de Santa Cruz, en Poitiers. Desde el momento en que comenzó el uso de los crucifijos, y se quiso adornar las cruces de figuras accesorias, se hallaron muy convenientes los cuatro extremos de la cruz para recibir las figuras evangeliacas; pero como los de los brazos, propiamente dichos, estaban desde muy al principio destinados á la Vírgen y á San Juan, hubo, así en las cruces primitivas como en las posteriores, por largo tiempo, que relegar al reverso las imágenes de los Evangelistas, ó sus emblemas; bajo cuya representacion aparecen indistintamente, cual demuestran la cruz de Velletri y la de cobre repujado del Vaticano, y en algunos casos bajo una y otra.

Estos emblemas los constituyen, como es bien sabido, los cuatro animales misteriosos que á Ezequiel (1) y á San Juan (2) se aparecieron en vision y fueron considerados como cuatro querubines, y bajo cuya advocacion *(Quatuor Sanctorum Animalium)* han sido dedicadas algunas iglesias. Su aplicacion individual se ha hecho con algunas diferencias: San Ireneo y San Agustin dicen que el leon figura á San Mateo, el hombre á San Márcos, el toro á San Lúcas y el águila á San Juan; pero San Jerónimo y San Gregorio consideran la figura humana como el símbolo de San Mateo y el leon como el de San Márcos, interpretacion seguida por todos los artistas. Estos animales son representados comunmente alados (por lo cual el hombre se toma por ángel), y muy á menudo con nimbo y con el libro del Evangelio, ó un *phylactero*.

En los crucifijos revestidos de más carácter histórico que simbólico, los Evangelistas no obtienen lugar de colocacion; pero si, fuera de estas circunstancias, no se les encuentra con tanta frecuencia como exigen sus íntimas relaciones con el pensamiento dominante en tales composiciones, se debe á pura falta de sitio dentro de la ornamentacion del monumento. En la cruz estacional de la colegiata de San Martin Gangalando, en Florencia, que ha sido publicada en la obra póstuma de Ciampini (3) y se estima como la más antigua que se conoce, los cuatro emblemas evangeliacos aparecen colocados ya al derredor del crucifijo: comenzaron á desaparecer, lo que naturalmente se comprende, desde que las composiciones representativas de la crucifixion afectaron un carácter histórico; y volvieron á obtener lugar, y sobre la cara principal de la cruz, cuando se perdió el uso de representar á la Vírgen y á San Juan sobre los brazos propiamente dichos; pues que ántes, mientras se conservó, los atributos evangeliacos no aparecieron sino en el reverso.

Ya el siglo XII ofrece ejemplares de ángeles colocados á los costados de Jesús crucificado, incensándole y recogiendo en sendos cálices la sangre que brota de las llagas de las manos. Cuando son en número de dos se les tiene

---

(1) I, 5, 10, y X, 14. — *Et in medio ejus similitudo quatuor animalium: et hic aspectus eorum, similitudo hominis in eis. — Quatuor facies uni, et quatuor pennæ uni. — Similitudo autem vultûs eorum: facies hominis, et facies leonis á dextris ipsorum quatuor: facies autem bovis, á sinistris ipsorum quatuor, et facies aquilæ desuper ipsorum quatuor. — Quatuor autem facies habebat unum: facies una facies cherub: et facies secunda, facies hominis: et in tertio facies leonis: et in quarto facies aquilæ.*

(2) *Apocalipsi*, IV, 6, 7 y 8. — ..... *et in circuitu sedis, quatuor animalia plena oculis ante et retro. — Et animal primum simili leonis et secundum animal simile vitulo, et tertium animal habens faciem quasi hominis, et quartum animal simile aquilæ volitanti. — Et quatuor animalia, singula eorum habebant alas senas: et in circuitu, et intus plena sunt oculis.*

En estos cuatro animales, anota el Ilmo. Scio, convienen casi todos los intérpretes que se figuraban los cuatro evangelistas. Se dice que están llenos de ojos por todas partes; porque la luz del Evangelio descubre los enigmas de la ley, y alumbra con nueva gracia á los que de veras la siguen.

«Los griegos y latinos, continúa el anotador, y áun los latinos entre sí, no concuerdan en la aplicacion que hacen de estos animales á cada uno de los evangelistas. Nosotros seguimos en esto la más recibida. SAN MATHEO es figurado en el *Hombre*, porque comienza el Evangelio descubriendo el nacimiento de Jesucristo segun la carne *(Libro de la generacion de Jesucristo).* — SAN MÁRCOS, en el *Leon*, porque dió principio á su historia por la predicacion del bautismo, con estas palabras: — «*Voz del que clama en el desierto.*» — SAN LÚCAS, en el *Becerro*, en el que se significa con mucha propiedad el sacerdocio. Este santo dió principio á su Evangelio por la vision que tuvo Zacharías cuando ejercía en el templo su ministerio, para entrar despues á la narracion maravillosa de los hechos de Jesucristo. Y últimamente SAN JUAN, en el *Águila*, porque ninguno de los sagrados historiadores se remonta más alto, comenzando su Evangelio por la divina naturaleza del Verbo.»

(3) *Vetera monimenta, in quibus præcipue musiva opera, sacrarum profanarumque ædium structura, ac nonnulli antiqui ritus disertationibus iconibusque illustrantur*. Roma, 1690-1699. Tomo II, pl. XIV.

El capítulo VI de ese mismo tomo tiene por epígrafe *De Cruce Stationali Investigatio histórica.*

por San Miguel y San Gabriel, y si hay un tercero por San Rafael. Pero más que á multiplicar el número de los ángeles, tendió el espíritu iconográfico que imperaba ántes del siglo XIII, fortificando el pensamiento á que obedece su presencia, á reducirle hasta á uno sólo, colocado, por lo general, en lo alto de la cruz y, en ocasiones, depositando una corona sobre la cabeza del Salvador. Ese sitio es el que ocupa en dos cruces procesionales del siglo XIII conservadas en el Museo del Vaticano.

El Príncipe de los Apóstoles obtiene tambien algun lugar en la decoracion iconográfica de los cristos, por su calidad de representante, como cabeza visible, de la Iglesia. Suele estar asociado de San Pablo, con lo cual el pensamiento recibe fuerza y desaparece todo carácter personal: el uno recoge los frutos del divino sacrificio: el otro los proclama. San Pedro acompaña á Cristo colocado en la cruz en una de las ampollas de Monza, y figura en lo alto de las tantas veces citadas cruces esmaltadas de Velletri y del Museo del Vaticano.

Santa Elena, en consideracion de haber sido ella quien realizó el descubrimiento de la *cruz*, obtiene asimismo puesto en algunas cruces como en la de Velletri, donde ocupa el que corresponde á San Pablo, en la parte inferior de la cruz, y en otras varias pertenecientes á un período posterior. No resulta tan justificada la presencia de Justino y de la emperatriz su muger sobre la cruz que donaron al Vaticano, en los sitios que debieron ocupar la Vírgen y San Juan: ejemplo de la exageracion de honores que concedieron los bizantinos á sus señores, y el único que se conoce de esa clase. Cuya presencia, por otra parte, dada la actitud de súplica que representan los brazos levantados, pudiera equipararse á la de los donantes que aparecen, de rodillas, en monumentos más modernos.

La presencia de una calavera al pié de la cruz se explica por el hecho histórico de que el Calvario, á la vez que sitio destinado para la ejecucion de los criminales, lo era de su sepultura. El uso de colocar el cráneo sólo, ó acompañado de dos huesos cruzados, es considerado como relativamente moderno por Martygni, quien indica que debe representar el de un cordero en sustitucion del cordero mismo. Sea así ó no, aparece muy á menudo sustituida la calavera con la figura de un hombre que se alza del suelo, ó que lleno de vida sale del sepulcro, y representa á la humanidad caida por el pecado original que se levanta por la gracia de la redencion, ó constituye una expresiva alusion al hecho evangélico, referido por San Mateo, de la resurreccion de los muertos y de la apertura de los sepulcros, en el momento que Jesucristo exhaló el último suspiro (1): género de representacion que responde al carácter primitivo del arte cristiano, amante de los hechos reales revestidos de la más lata significacion. Como se poseen varios ejemplos de representaciones de la Crucifixion en que aparecen varios muertos saliendo de sus sepulcros, se ha sospechado si el reducirlos á uno sólo, no respondería á otro principio que á falta de espacio para colocar otros más, y parece que ántes del siglo XII no se usó para ornamentacion iconográfica de las cruces la representacion reducida á un individuo único. Esta representacion unipersonal se ha considerado muy generalmente, como siendo la imágen de Adam, y, al mismo tiempo, como eco de la leyenda que admite que Jesucristo fué crucificado sobre el mismo lugar de la sepultura de nuestro padre comun; ofreciendo la providencial coincidencia de que donde reposaba el primer hombre muerto en castigo de su culpa, viniese á morir tambien el hombre nuevo que le restituye la vida y destruye el imperio del pecado. La influencia de este género de leyendas no se dejó sentir en el arte cristiano hasta los siglos XII ó XIII.

La actitud en que desde ese tiempo suele aparecer Adam, es la de rendir un tributo de agradecimiento á su libertador, expresado por medio de sus manos levantadas. En otras cruces esta figurado ántes de haber sido resucitado por no haberse verificado aún la muerte del Salvador.

Como la mision encomendada á la decoracion iconográfica del reverso de las cruces, es la de hacer revivir el pensamiento que encierra la del anverso, en ciertas cruces de que es ejemplo la esmaltada del Vaticano, están repetidas, en una y otra cara, las cabezas de Jesucristo, de la Vírgen y de San Juan: en otras muchas se reemplazó al cristo del anverso con el cordero (su figura), por el reverso; y, bajo relacion análoga, se encuentra alguna donde se puso en sustitucion del cordero la imágen de la Vírgen, no solamente con objeto de rendirla un honor, sino con el de completar la significacion del pensamiento expresado por la crucifixion.

La tendencia que el Renacimiento demostró en el arte, de reducirlo todo á los efectos naturales, y, por consiguiente,

---

(1) XXVII, 52 y 53 — *Et monumenta aperta sunt: et multa corpora sanctorum, qui dormierant, surrexerunt. — Et exeuntes de monumentis post resurrectionem ejus, venerant in sanctam civitatem, et apparuerunt multis.*

de suprimir la iconografía, en cuanto consiste en diversas séries de combinaciones empleadas para expresar ideas y afectos, no hizo perder al Cristo ni su consideracion ni su significado; pero los artistas no creyeron estar obligados á otra cosa que á representar el Calvario tal como hubieran podido verle, dejando á cada uno la libertad de sacar, segun la naturaleza y disposicion del espíritu, las ideas y significaciones que pudieran relacionar con la obra representativa del Salvador sobre la cruz, y la de entrar en las consideraciones simbólicas y experimentar á las afecciones místicas que produjese individualmente la vista del crucifijo.

Todos los elementos de decoracion iconográfica, ya mencionados, tuvieron en las cruces colocacion muy sistemática.

Cuando la cruz realzada de pedrería, tan en boga en la primera parte de la Edad-media, llegó á hacerse rara, se acudió á adornarla de distintas maneras. Empleáronse los follajes, principalmente en las de cristal, y se flanquearon de tarjetas oblongas, como de dos alas, en donde se reconcentró la ornamentacion vegetal, y más comunmente se colocó la iconográfica. A esta especie de alas se asociaron muy á menudo otras tarjetas colocadas en las mismas extremidades de las cruces, que, sirviéndonos de un término heráldico, aparecen por virtud de esas tarjetas recrucetadas, las cuales fueron asimismo destinadas á contener las figuras ornamentales accesorias de la cruz: las laterales á las de la la Vírgen y San Juan: la superior, en ocasiones, no contiene más que el título; y la inferior ofrece ejemplos de confundirse con el *scabellum* ó *suppedaneum*.

Del uso de tales tarjetas nació el desarrollo dado á las extremidades de la cruz en forma de tréboles, flores de lis ó medallones cuatrifolios, con destino especial para los personajes llamados á figurar al rededor del Crucifijo completando el pensamiento en él encerrado. Así aparecen las cruces procesionales, ya desde el siglo XIII, durante el cual adquiere considerable desarrollo este sistema de ornamentacion, muy rico de elegancia.

VII.

Ciampini, en su conocida y repetidamente citada obra, ofrece en el tomo II varios ejemplares de cruces procesionales, ó estacionales; y el canónigo Bourassé concluye la parte que en el artículo *Croix* de su citado *Dictionnaire* dedica á las cruces procesionales, expresando que se posee un buen número de ellas antiguas, de las cuales algunas se remontan al siglo XII. Cuya abundancia, sin embargo, no es general á todos los países, pues que en Inglaterra, como él mismo dice poco más abajo, las de mayor antigüedad que se conservan no son sino de fecha bien reciente, y por cierto, de un trabajo asaz grosero, que dá triste idea del estado á que habia llegado el arte en esa isla en el siglo XV por consecuencia de la funesta influencia que ejercieron las desastrosas guerras de las Dos-Rosas.

Sobre las cruces procesionales publicó hace algunos años un trabajo especial Mr. Leon Drouyn, con el título *Croix de procession, de cimetières et de carrefours* (1), en cuyo trabajo, que ha sido calificado de precioso por el reputado M. Didron (2), se encuentran modelos de cruces muy dignos de ser imitados por los artistas contemporáneos. Otras muchas curiosas cruces, de estilo y forma diversos, se encuentran tambien en el *Album photographique d'Archeologie religieuse*, de MM. A. Aymard et H. Malégne (3).

Cita Bourassé, como pudiendo ser la más notable de las cruces procesionales conocidas, la colocada al presente sobre un altar colateral de la iglesia monástica de San Dionisio, cuya cruz fué fabricada para San Luis y convertida más tarde de procesional en cruz de altar. Menciona tambien ese mismo autor dos encantadoras cruces procesionales del siglo XV, dibujadas en la obra de Shaw, *Ornements et decorations du moyen âge;* y otra bella cruz, publicada por M. Arnaud en su *Voyage archéologie dans le departement de l'Aube.* Antes deja hecha una reseña, tomada del *Monasticon Anglicanum* de Dugdale, especificativa de las cruces procesionales que en otro tiempo tuvo la catedral

(1) Un tomo en fólio menor con 16 páginas y 10 láminas, grabadas sobre metal, que contienen 36 ejemplos de cruces construidas desde el siglo XII al XVII.

(2) En su tratado sobre los *Bronzes et orfebrerie du moyen âge*, publicado en el tomo XIX de los *Annales Archéologiques*.

(3) Lám. VI del átlas y pág. 16 y 17 del texto.

de Lincoln, las cuales eran cuatro, de plata y oro, y estaban adornadas todas cuatro de las figuras de los Evangelistas, y dos de ellas de las de la Vírgen y San Juan.

Como ejemplo del lujo iconográfico desplegado en algunas cruces procesionales, debemos citar la que precedia al clero de San Juan de Letran en las letanías solemnes, figurada en la citada obra de Ciampini (1), y que, segun Farizani en su tratado *Sobre la costumbre de llevar la cruz delante del Pontífice Romano*, tenia tales dimensiones y alcanzaba tal altura, que no podian sostenerla sino personas que tuviesen una fuerza extraordinaria. Estaba cubierta de láminas de plata en que se habian grabado historias tomadas de la vida de Jesucristo y del Antiguo Testamento, que, en número de más de treinta, representaban: por el anverso, la Crucifixion, con la Vírgen y San Juan, en el compartimiento central; el Padre Eterno, con la paloma, emblema del Espíritu Santo, descendiendo, encima; la creacion de Adam; la de Eva; la presentacion de ésta á aquél; el árbol del conocimiento del bien y del mal; Dios prohibiendo á Adam y á Eva comer la fruta del tal árbol; la puerta del Paraíso; la expulsion de Adam y de Eva; el querubin guardando el camino que conduce al árbol de la vida; la marcha de nuestros primeros padres; Noé recibiendo del mismo Dios, figurado por una mano que sale de una nube, la órden de construir el arca; el arca; Jacob presentando á su padre el plato que apetecia, y Rebeca detrás; Esaú volviendo de la caza, y Jacob encontrando los ángeles de Dios.

Por el reverso tenia: en el centro, Adam y Eva bajo el árbol en que estaba la serpiente; el sacrificio de Abel y de Cain; Cain matando á Abel; Cain hablando con Dios, figurado asimismo por la mano que sale de las nubes; Abraham preparando el sacrificio de Isaac; Isaac bendiciendo á Jacob; la escala y la vision de Jacob; la lucha de Jacob y el ángel; el sueño de José; el sol y las once estrellas; Israel dirigiéndose á sus hijos; José buscando á sus hermanos; José hallándolos cuando apastaban sus rebaños; José despojado de su traje; José echado en la cisterna, y Ruben volviendo á ella y no encontrando á José.

Como ejemplo de la más completa decoracion iconográfica, dentro de los principios á que por lo general aparece sometida la de las cruces procesionales, puede citarse otra de la misma iglesia de San Juan de Letran, copiada tambien por Ciampini en sus dos obras, que data del siglo XV, y cuyos asuntos decorativos y su distribucion son los siguientes, por anverso y reverso, respectivamente:

	LA RESURRECCION Y EL PELICANO.	
LA VIRGEN CON OTRA MARIA.	CRUCIFIJO.	S. JUAN Y OTROS DOS PERSONAJES: EL UNO SOLDADO.
	EL ENTIERRO DE JESUCRISTO.	

	S. JUAN.	
S. LUCAS.	EL SALVADOR.	S. MÁRCOS.
	S. MATEO.	

El Salvador está figurado en actitud de bendecir, con un libro en la mano izquierda, abierto por donde dice: EGO SUM LUX MUNDI, VIA VERITAS ET VITA; y dos de los Evangelistas, que están acompañados de sus respectivos emble-

(1) De esta cruz y de las otras dos de que á continuacion damos noticias, se encontrarán dibujos en las cinco láminas que acompañan al citado tomo II de la obra de Ciampini, y al tratado especial que publicó este autor con el título: *De cruce stationali Investigatio historica*, Roma, 1694, 4.° de 27 páginas.

mas, conservan los letreros que dicen: el de San Juan, IN PRINCIPIO ERAT; y el de San Lúcas, FUIT IN DIEBUS HERODIS; pareciendo haber sido el de San Márcos, INITIUM EVANGELII JESUCRISTI.

Por su especial decoracion iconográfica, debemos hacer mencion de la llamada cruz de *S. Agnellus*, obispo de Ravena (que debe ser posterior á él), y que se compone de veinte medallones con los bustos de otros tantos personajes nimbados los cuales se cree, representen á los obispos de aquella ciudad, y cuyos medallones se ha dicho que son los llamados *mancusa*, que en metal y bajo-relieve ofrecen asuntos sacros (1).

Como ninguno de los monumentos de este género iguala en interés al que ofrecen las famosas cruces del *Vaticano* y de *Velletri* (ambas en su orígen pectorales y del género de los *encolpia)*, que han sido ilustradas por el cardenal Estéban Borgia en dos obras especiales (2), no creemos impertinente consignar aquí una ligera reseña de cada una de ellas, que esperamos ha de servir mucho para apreciar con exactitud el valor artístico é importancia arqueológica de las que son objeto especial de esta monografía.

La cruz del Vaticano, llamada de Justino y *cruz vaticana*, por antonomasia, fué donada á la iglesia de San Pedro por el emperador Justino, el jóven, que ocupó el trono imperial de 565 á 578, y no, segun fuertes razones, por el primer emperador de ese nombre, como algunos creyeron. Mide de largo 26 pulgadas y media (615 milímetros), y de ancho 16 y media (383), y es *patee*: hechura que no repugna á la época, pues de otras más atrasadas se encuentran ya de la misma forma. Se compone de dos planchas de plata sobredorada, que cubren un alma de madera, clavadas por los costados, y tiene una punta metálica en la parte inferior, cuyo destino era indudablemente la de sujetarla en un asta, y la denuncia como cruz procesional; así como tambien pudiera haber servido para colocarla en un pié sobre el altar, desempeñando la doble mision á que, como hemos indicado, se destinaban las cruces. Sus dos caras son muy distintas. En la una, la más sencilla, se contiene su decoracion simbólica é iconográfica, mientras en la otra, espléndidamente guarnecida de perlas y pedrería, aparece la reliquia, y por ella se extiende la inscripcion conmemorativa de los donantes. En esta se cuentan hasta cuarenta piedras finas, que son topacios, granates, esmeraldas y ágatas, y guarnecen los contornos de los brazos, nueve en cada uno y trece en el pié; otras doce perlas, en representacion quizás de los doce Apóstoles, forman una corona al rededor de la reliquia de la verdadera cruz, puesta en el centro, y cuatro más están suspendidas como campanillas ó pendeloques, dos en cada brazo. El medallon de oro, guarnecido de las doce perlas, en que está el *Lignum crucis*, colocado en la interseccion de los brazos, ha sido renovado en época muy reciente, no en el mismo estilo que tenia el antiguo, del cual puede verse un dibujo bastante exacto en la interesante y ya citada obra del cardenal Borgia.

Por el reverso está completamente cubierta de labores repujadas, que consisten en una orla zigzageada todo alrededor; follajes fantásticos, muy graciosos, que afectan la forma ondulosa en los brazos, y cinco medallones, uno en cada extremo y el otro en la interseccion de los cuatro brazos, guarnecido de la misma orla zigzageada que rodea toda la cruz. En cuyos cinco medallones se contiene la decoracion iconográfica, distribuida de este modo:

	BUSTO DE JESUCRISTO.	
BUSTO DE JUSTINO.	AGNUS DEI.	BUSTO DE SOFIA.
	BUSTO DE JESUCRISTO.	

El *Agnus-Dei* está representado de pié, con nimbo y cruz alta. Nimbo cruciforme tienen los dos bustos de Jesucristo, representado en ambos con barba y larga cabellera, y difiriendo en que en el superior está echando la ben-

(1) En el *Glosarium* de Du-Cange se dá á la palabra *mancusa* la acepcion de *manca* y de *marca* (medida y peso), y tambien se dice que fué usada en la acepcion de moneda.

(2) *De cruce Vaticana, ex dono Justini Auguste, in Parasceve majoris hebdomadæ publicæ venerationi exhiberi solita, commentarius.* Roma, 1799, in 4.º — *De cruce Veliterna commentarius* Roma, 1780, fol. x.

dicion, de una manera ni griega ni latina, teniendo un libro en la mano izquierda *(codes)*, y en que en la inferior aparece con un libro enrollado *(volúmen)* en la diestra, y una cruz en la siniestra: tipo, el primero, de Jesucristo reinando en el cielo, caracterizado por la bendicion que echa y el libro de la vida que tiene en su mano; y tipo, el segundo, de Jesucristo enseñando y dando ejemplo en la tierra, como lo demuestran el libro de su doctrina y la cruz que ocupan sus manos. Los bustos del emperador y de la emperatriz están ricamente ataviados, y tienen sus brazos levantados, en actitud de implorar misericordia del que murió en el Calvario por la salud de todos.

La cruz de Velletri perteneció á la antigua iglesia catedral de San Clemente, de esta ciudad, por donacion, se ha dicho, del papa Alejandro IV, quien, cuando ménos, la consagró solemnemente y puso en ella un fragmento de la *vera-cruz*, asignándola ciertas indulgencias. Es de oro, y tiene un peso de 70 onzas, estando adornada de perlas orientales, por ambas caras, y de cinco piedras preciosas, de diversos colores, por el lado en que se encuentra el crucifijo. Esta figura y todas las demás, son esmaltadas y están puestas sobre una superficie lisa, lo que acredita la antigüedad del trabajo: antigüedad que, fundándose en el símbolo del cordero representado en el centro de la cruz, por el reverso, se remonta, probablemente, hasta el siglo VIII.

La ornamentacion iconográfica de esta cruz, por el anverso, ofrece la siguiente distribucion:

SAN PEDRO.

LA VIRGEN. CRISTO. SAN JUAN.

SANTA HELENA.

El Crucificado representa estar vivo, con los ojos abiertos; tiene barba y larga cabellera; está sujeto á la cruz con cuatro clavos, sin ningun apoyo en los piés *(suppedaneum)*; ostenta en la cabeza nimbo crucífero, y le cubre hasta las rodillas un paño, que tiene franja por la parte posterior, para no dejar duda de que está sobrepuesto y de que Jesucristo fué clavado desnudo sobre la cruz. La Vírgen, recubierta de un velo, con cruz sobre la frente, significa bien, con su actitud, las palabras del Evangelio: *Stabat juxta crucem Jesu, mater ejus* (1): palabras que dieron pié á San Ambrosio para decir (2): *Stabat ante crucem mater, et fugientibus viris stabat intrepida*, y tambien *Stantem lego flentem non lego*, tratando de rebatir á los que la representaban llorosa y no con la serenidad y valor que se desprende del sagrado texto, segun el Santo Padre y Doctor. San Juan no ofrece tanta propiedad iconográfica, pues que se le figuró de edad avanzada, que entónces no tenia; la propia, no obstante (ya que no sea la con predileccion adoptada), si se tratase de representarle escribiendo el Evangelio ó el Apocalipsi. Las otras dos figuras, que el cardenal Borgia considera como agregaciones, encierran otros tantos problemas iconográficos. La superior, que representa un obispo nimbado, con ancha tonsura, echando la bendicion y revestido de túnica y manto, ó *pallium*, sin casulla ni otro ornamento sacerdotal, áun cuando carece de las llaves, probablemente por falta de espacio ú otro motivo accidental, debe ser del Príncipe de los Apóstoles, segun opinion del mencionado cardenal.

La inferior, encerrada en un medallon circular, lo es de una mujer nimbada, vestida magníficamente, con la cabellera rizada y sujeta con un cintillo de perlas, que puede considerarse sea la emperatriz Santa Helena, á quien estuvo reservado el favor de encontrar la verdadera cruz, y se encuentra representada sobre muchas antiguas.

Por el reverso ofrece los emblemas evangeliacos, esmaltados sobre oro, y en el centro el *Agnus-Dei* sin los accesorios del nimbo y la bandera que constantemente le acompañan. El *cristo* de esta cruz corresponde á los que excluyen toda significacion de sufrimiento, y donde las ideas de triunfo y reinado se afirman sin el menor equívoco. La de Justino pertenece á un término medio, entre las cruces sin figura alguna animada y los crucifijos.

Además de las cruces *estacionales*, grandes y suntuosas, habia otras destinadas á los actos ménos solemnes y á las ceremonias funerarias, sencillas y lisas; como se ha venido observando hasta nosotros, y de lo que es un buen ejemplo la de hierro conservada en el *Museo Arqueológico Nacional*, de que en su lugar hablaremos. Parece ser, tambien,

(1) San Juan, XIX, 25. — Versículo ya citado.)
(2) *Lib. de Inst. virg.*, cap. VII.

que para el uso diario se destinaban las de cristal, segun se hacía en la abadía de Durham, donde habia dos para las procesiones solemnes, la una de ellas de oro finamente trabajado, y además otra de cristal que servia para los dias de entre semana.

VIII.

Tiempo es ya (aunque no creemos haber perdido ninguno para llegar al objeto de nuestro propósito), de que nos ocupemos individualmente de las cruces procesionales conservadas en el *Museo Arqueológico Nacional* y de algunas otras de nuestra Nacion.

Adquirida recientemente en el mes de Febrero del corriente año, posee ese Establecimiento una preciosa cruz de cobre esmaltado, compuesta de una plancha de 4 milímetros de grueso, 38 de ancho, 255 de largo, del extremo de un brazo al del otro, y 412 de alto, desde el ápice hasta el punto en que se unia á la manzana, que no se ha conservado ó, por lo ménos, no ha sido traida con la cruz. Pertenece al género de las llamadas *potenzadas*, teniendo las potenzas 58 milímetros de ancho, y está provista del acostumbrado disco en el punto de interseccion de los brazos. Por el anverso, aparece completamente cubierta de esmaltes y dorados, y graciosos y muy característicos follajes serpeantes adornan las potenzas de los brazos horizontales, y el campo de todos cuatro, formando en cada uno tres fajas sobre fondo azul, muy claro el de la central, con el tallo y hojas dorados.

La decoracion iconográfica de esta cruz es, por el anverso, la siguiente con la misma distribucion que aquí ponemos:

IMÁGEN
(que ha desaparecido.)

MANO BENDICIENDO.

IHS.
XPS.

VIRGEN. CRISTO. SAN JUAN.

ADAM
SALIENDO DEL SEPULCRO.

IMÁGEN
de Apóstol
ó
evangelista.

El Cristo es sobrepuesto y de bulto, dorado todo el desnudo, el cabello y barba, y lo mismo la régia corona, y tiene los ojos hechos de dos gotitas de esmalte celeste. El paño, que por el frente le cubre hasta las rodillas y por los lados baja hasta la mitad de las canillas, está esmaltado de azul oscuro, y de azul claro la banda ó cíngulo con que está sujeto y le cuelga por el frente, con los pliegues figurados por rayas doradas verticales. El *suppedaneum*, sobre que se apoyan ambos piés, unidos por los talones, muy abiertos y cada uno sujeto con un clavo, está esmaltado de azul claro. Y ondas de este color y blancas tiene el *nimbo*, que es crucífero y aparece incluido en el disco central de la cruz.

Las cuatro figuras (contando la de la cabecera cuyo hueco muy visible, arguye su indudable falta) colocadas la de arriba y la de abajo sobre las potenzas, y las de los costados fuera de ellas, están igualmente sobrepuestas, y son de bulto y doradas, con los ojos formados, como los del cristo, con gotitas de esmalte azul, pero muy oscuro. El mo-

delado y dibujo de ellas, compañeros de los del cristo, es todo lo imperfecto que se hizo en aquella época de verdadera barbarie, en lo que se refiere á la correccion en el diseño, á la exactitud en la perspectiva y á la verdad en la anatómica. Las cabezas son enormes y las facciones groserísimas, y las manos apenas ofrecen otra analogía con las humanas que por la composicion quinaria de los dedos.

La Vírgen se distingue en tener el manto sujeto con un agrafo, y las manos cruzadas sobre el pecho. Las otras dos figuras, tienen la diestra levantada y en la izquierda un libro, lo que determina con claridad su representacion de Apóstoles ó Evangelistas: debiendo tomarse la del costado por San Juan, que constantemente ocupa ese lugar en la decoracion iconográfica de las cruces, y la de abajo por el patron de la Iglesia, á que la cruz pertenecia, probablemente.

La mano tiene los dos últimos dedos cerrados y los tres primeros abiertos segun la posicion para bendecir que usaron los latinos, está grabada y dorada sobre fondo esmaltado de azul muy claro, y ocupa el hueco del follaje central, de los que cubren, como hemos dicho, la superficie de los brazos.

La inscripcion IHS XPS se extiende por todo el ancho del brazo y está asimismo dorada sobre fondo algo más oscuro del mismo color azul, pero poco más que el del follaje central. É igualmente está grabada y dorada, sobre fondo de esmalte azul claro, la imágen de Adam, representado por un hombre barbudo en el acto de levantarse y salir de un sarcófago rectangular.

Por el reverso estuvo toda ella dorada (manteniéndose mucha parte del oro en el disco central, mientras en los brazos aparece muy descubierto el cobre) y tambien grabada con el sencillísimo dibujo de un ancho losanjeado entre dos estrechas fajas por cuyo centro corre una línea finamente ondulada. Además, en los extremos tiene en cada uno una chapa sobrepuesta esmaltada, y en ellas la siguiente ornamentacion iconográfica, así distribuida:

ÁGUILA.

TORO. EL SALVADOR. LEON.

HOMBRE.

El Salvador fué dibujado sobre el mismo disco central de la cruz, y de tan incorrecta manera, que no puede decirse si está ó no sentado, en cuya posicion es presumible que el grabador tuviese intencion de figurarle, áun cuando tampoco se encuentra la más ligera indicacion de escaño ni de otro asiento. Aparece representado con barba y adornado de nimbo crucífero con el *alpha* á un lado y la *omega* al otro de la cabeza, teniendo la mano derecha en actitud de bendecir, y en la otra un libro con broche sostenido en alto.

Los emblemas evangeliacos están dorados sobre fondo esmaltado de azul, con las letras, y los perfiles y filetes, de rojo, sobre las chapas sobrepuestas en los extremos. El toro y el leon llevan, segun la práctica comun, alas, lo mismo que el hombre, ó ángel, y el águila, y todos cuatro sostienen *phylacteros*, ó sean bandas con inscripciones, algunas de ellas en un estado de confusion que hace dificilísima la lectura, y mucho más con estar interrumpidas las leyendas con las garras y patas de los animales que las sostienen, y éstas esmaltadas del mismo color que las letras.

En la del *hombre*, que tiene larga cabellera y ámplia túnica de mangas cortas, cuya leyenda es la más clara, parécenos que la lectura no puede ser otra que

IMARTOS

En la del águila, lo que hemos podido percibir es:

JOAMNS

Y en las del toro y leon, ambas oscurísimas, respectivamente

MC...S
G...AS

En el campo sobre que aparecen estas figuras se ven cruces de las llamadas de Oviedo y florones geométricos.

Esta cruz procesional, cuya procedencia parece que es de alguna iglesia de tierra de Segovia, punto en que dominó con imperio tan fuerte como donde más de nuestra Península el arte románico, y donde, por consiguiente, el gusto por este estilo y la aficion á las prácticas propias de él debió perseverar por tiempos durante los cuales el arte ojival se habia enseñoreado totalmente de otros países, ofrece un curiosísimo ejemplar de la época de transicion, ó si se quiere de la última del estilo románico. Su forma potenzada corresponde por completo á él, y tambien el follaje serpeante, aunque tiene fuertes analogías con los empleados en la dicha época de transicion; así como las figuras sobrepuestas en el frente presentan marcada similitud con las que adornan otros objetos debidos al mismo estilo románico (1).

Ofrece gran semejanza con el cristo de esta cruz, que es la más antigua, sin duda alguna, de las procesionales que posee el *Museo Arqueológico,* el que, con el nombre de *Cristo del Cid*, se guarda en la catedral de Salamanca, y se le considera como perteneciente, en efecto, al tiempo en que vivió Ruy Diaz de Vivar. Su materia, la posicion del cuerpo, cabeza, brazos y piés; la corona real que ostenta, agregacion simbólica que fué aplicada á los cristos en España ántes que en ninguna parte, segun sentir del Sr. Godoy; la disposicion del *suppedaneum*, y la forma y adorno del paño que pende de la cintura del Crucificado, son unos y otros los mismos en el cristo salamanquino que en el conservado hoy en el *Museo Arqueológico.* Esta notable semejanza pudiera arrastrarnos, siguiendo la opinion del Sr. Godoy, á considerarlos como fabricados en Limoges; correspondiendo al tipo intermedio entre Cristo triunfante y Cristo moribundo, y participando del carácter adusto y severo, triste y dolorido, que se comenzó á dar á los cristos desde el siglo XI, en el que ya se llegó á representarlos muertos: fecha asimismo de que datan nuestras primeras representaciones de Cristo crucificado, pues como la más antigua (de fecha cierta) se tiene, conforme expresó el mismo Sr. Godoy, el de marfil, donado por Fernando I á San Isidoro de Leon, que ya conocen los lectores del MUSEO, y que asimismo se considera como procesional, y es obra de tal riqueza, que sus profusas labores de marfil resaltaban sobre fondo cubierto de planchas de oro. Cuyo cristo, avalorado, como hemos dicho, por la inestimable cualidad de tener fecha, presenta ya todos los elementos decorativos iconográficos que contienen las demás cruces procesionales fabricadas en el curso de la Edad-media, tal como el *Agnus-Dei* con nimbo crucífero y cruz alta; la mano bendiciendo; Adam resucitando; los emblemas evangeliacos, alados, con libro, y nimbados el hombre y el *águila*, y Jesucristo resucitado, con nimbo crucífero, las llagas al descubierto y cruz en asta: figuras y asuntos distribuidos por anverso y reverso respectivamente, segun aquí indicamos, para que se pueda establecer cómodamente el conveniente punto de comparacion con la distribucion que ofrece la cruz anterior.

MANO BENDICIENDO.			AGUILA.	
JESUCRISTO.		LEON.	AGNUS DEI.	TORO.
(TÍTULO). CRISTO.			HOMBRE.	
ADAM.				

Otra cruz, la de Fuentes, en Astúrias, que segun habrán visto los lectores del MUSEO, en el erudito citado artículo del Sr. Godoy y Alcántara, se remonta al siglo XI (de lo que nosotros no nos atrevemos á salir garantes); y es de plata sobredorada y de forma potenzada; presenta la ornamentacion iconográfica del anverso en disposicion ya diferente de las anteriores, por lo cual la ponemos tambien aquí.

---

(1) Aludimos muy particularmente á la arqueta de cobre esmaltado y dorado procedente de la iglesia de San Isidoro de Leon, que posee el *Museo Arqueológico Nacional.*

ANGEL
INCENSANDO.

VIRGEN. CRISTO. SAN JUAN.

IMAGEN
SIMBÓLICA
DE LA MUERTE.

Corona dorada en forma de aro lleva el Cristo, y la Vírgen y San Juan están colocados dentro de las potenzas.

La distribucion del reverso es exactamente la misma que la de la cruz ebúrnea de Fernando I, llevando igualmente los animales emblemáticos de los Evangelistas, nimbo y libro.

De la misma materia que ésta (por lo cual, si á ello se atiende, cabe sospechar lo mismo respecto á la antigüedad que se la señala), menciona D. Jáime Villanueva (1) otra cruz, como habiéndola visto en la colegiata de Besalú, de la cual dice que «era de plata y llamaba mucho la atencion de los curiosos;» añadiendo: «téngola por obra del »siglo XIII; á lo menos las figuras de Evangelistas y Querubines son de ese tiempo; pero se encastaron en ella joyas »más antiguas, que voy á describir como pudiere.» Y así lo hace, en efecto, detalladamente, ocupándose de las muchas piedras grabadas, que él llama alhajas romanas, góticas y árabes, que contenia

IX.

Más recientemente aún, en Marzo de este corriente año, ha sido adquirida por el mismo Establecimiento, otra notable cruz, que no es mucho lo que desmerece en importancia de la anterior.

Es de cobre, como ella, y compuesta asimismo de una plancha recortada; pero difiere mucho en su ornamentacion, forma y dimensiones. Estas alcanzan á 500 milímetros del extremo de un brazo al del otro, á 700 de alto y á 180 de diámetro en el disco central. Pertenece á la clase de las flordelisadas, propias ya del estilo ojival, teniendo medallones ovalados, ahora vacíos, y que ántes probablemente contendrian esmaltes, y remates sobrepuestos, muy deteriorados, en las puntas de los brazos y cabeza. Carece de ornamentacion iconográfica; pero además del follaje serpeante que corre por ambas caras, impregnado todavía de fuerte sabor románico, y de las especies de flores de lis grabadas en los extremos, ostenta frondas rudimentarias, cuatro en la cabeza y dos en el pié, y varios chatones por uno y otro frente. Estos aparecen colocados, en el anverso cinco, de cristal de roca los que ellos se conservan, uno sobre la cabeza, dos en el disco central y los otros dos uno bajo cada brazo; y en el reverso hasta veintinueve cinco en la cabeza y cinco en el pié, tres en cada brazo, doce orlando el disco central, alternando con cuatro clavos, y uno, de mucho mayores dimensiones, en el medio de él, rodeado de un círculo de redondelitos y de otro mayor, inmediato al de los chatones, compuesto de doce flores cuatrifólias: de todos los cuales, los que se conservan son asimismo cristales, excepto el central del pié, que es un granate. El número de doce y la colocacion en forma de corona, de los que se ven sobre el disco central, son idénticos, y encierran igual probable significacion, de la que hemos dicho tienen los que aparecen en el de la *cruz vaticana*.

El cristo está sujeto por tres clavos y con los piés completamente cruzados: ostenta corona flordelisada con cruz en el frente y la diadema exornada de un zigzags, y le cubre paño sujeto con un nudo al costado. Sus grandes melenas están picadas á puntos y la barba sólo grabada.

---

(1) *Viaje literario á las iglesias de España*, tomo XV, pág. 86.

El único esmalte que tiene es el del letrero que, con caractéres rojos entre filetes azules, dice, en esta misma disposicion:

XRS
SHI.

Carece esta cruz, como la anterior, de pié, y por consiguiente, de manzana. Y sobre su procedencia nada absolutamente nos es posible decir: circunstancia muy sensible que aminora considerablemente el valor arqueológico de algunos de los objetos reunidos en el Establecimiento que el Estado sostiene para custodiar los objetos heredados de la industria y del arte de pasadas edades; pues que, desde el momento en que se ignora la época ó el paraje de que procede el monumento, falta un punto firme sobre que establecer las deducciones necesarias y de donde sacar la deseada enseñanza sobre el progreso y desarrollo del arte, causas que le aceleraron ó detuvieron y paises en que se adelantó ó permaneció estacionado.

La cruz de Albalate de Zorita (de que los lectores del Museo habrán encontrado un dibujo en una de las láminas correspondientes á la citada monografía del Sr. Godoy), afecta, como la que acabamos de describir, la forma flordelisada, y está adornada de cristales engastados en los medallones ovalados de los brazos, teniendo además cuatro figuras representativas de los Apóstoles, segun el Sr. Godoy, colocadas en los extremos de ellos: las cuales, conforme resulta del citado dibujo, aparecen figuradas como envueltas *en burullo*, género de envoltura (algo parecido al de las momias egipcias) muy usado para los niños de pecho en la Edad-media, y que todavía se emplea en algunas partes, y en Galicia por lo ménos, para los recien nacidos.

X.

Reune las dos apreciabilísimas circunstancias de estar completa y de ser conocida su procedencia, la adquirida por los señores la Rada y Malibran en el viaje que, por comision del Gobierno efectuaron en el año de 1871, pues que el mismo párroco de la iglesia de San Pedro de Beloncio (distante seis leguas de Oviedo), á que pertenecia, les hizo cesion de ella á cambio de otra de plata Ruoltz (1).

Pertenece á la misma clase de cruces flordelisadas que la anterior; pero, á diferencia de ella y de la primera de que hemos tratado, se compone de un alma de madera, de 20 milímetros de grueso, revestida por ambas caras, y no por los cantos, de una lámina de cobre, dorada á fuego, y realzada de esmaltes. Mide, de una á otra punta de los brazos, 430 milímetros, y 630 desde el ápice á su union con el pié. El disco central, que se ve en las cruces anteriores, está reemplazado en ambas caras por un cuadrado, y en cada uno de los cuatro brazos, junto á la flor de lis en que terminan, tiene un medallon cuatrifólio, todos ocho esmaltados y ocupados, en el anverso, por los emblemas de los Evangelistas, y en el reverso, por las figuras de los mismos, colocados, con los demás elementos iconográficos de su ornamentacion, en la siguiente forma:

(1) «Antes de dejar á Infiesto visitó la Comision la iglesia de Beloncio, donde se conserva una pila bautismal, digna de estudio, del siglo XII, y su ilustrado párroco nos cedió para el Museo, á cambio de otra cruz de plata Ruoltz, una cruz parroquial forrada con chapas de bronce, con grabados y esmaltes, precioso objeto para la historia del arte y de la industria del siglo XIV» (pág. 19).

En el *Resúmen de los objetos adquiridos por los comisionados*, figura con el número 238, y se la llama allí: «Gran cruz parroquial forrada con chapa de bronce, con grabados y esmaltes del siglo XIV.»

(*Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional, cumpliendo con la comision que para ello les fué conferida*, D. Juan de Dios de la Rada y Delgado y D. Juan de Malibran. Madrid, 1871.)

ÁGUILA
SAN JUAN.
(al reverso)

AGNUS DEI.

LEON	CRISTO.	TORO
SAN MARCOS		SAN LUCAS.
(al reverso)		(al reverso)

SAN JULIAN.

HOMBRE
SAN MATEO.
(al reverso)

El cristo, sujeto con tres clavos, es una agregacion muy posterior, de obra poco recomendable, y las otras diez figuras son otros tantos esmaltes. Los emblemas evangeliacos están alados, dorados sobre fondo azul y rojo, con nimbos blancos y letras azules, ahora completamente ilegibles, en los *phylacteros*. El *Agnus-Dei*, colocado en el cuadrado central, aparece esmaltado de blanco, sobre fondo azul celeste, con el hocico, las patas, el nimbo, la cruz y la bandera dorados. Y el San Julian, representado de perfil, marchando hácia la izquierda del observador, lleva casulla, mitra y báculo dorado, y nimbo blanco; está rodeado de cuatro florecillas sextifólias, y tiene al pié unas letras que dicen *S.* IULAN (San Julian).

Por el reverso tiene en el cuadrado central una estrella geométrica, formada por cuatro semicírculos completos y parte de otros cuatro, incluidos todos en otra circunferencia del mismo rádio que ellos, por cuyo centro pasan: los cuales son dorados, con un filete grabado, lo mismo que unas hojillas treboladas y puntiaguadas colocadas en los huecos, sobre fondo encarnado. En el centro se destaca una corona de espinas esmaltada de azul, tal vez recuerdo, que si fuese indudable sería muy significativo, de la que pusieron al Salvador.

Tanto por el anverso como por el reverso, tiene la cruz un adorno, grabado con línea temblona, que representa jarrones con flores de cardo, muy característico de la última época del estilo ojival, y que, por consiguiente, acusa un siglo, por lo ménos, de antigüedad menor de la que le atribuyeron sus adquirentes para el *Museo Arqueológico*.

El pié es de la misma materia que la cruz, y, como ella, fué dorado á fuego y exornado de esmaltes. Mide de altura total 210 milímetros, y en el centro se desarrolla el muy achatado pomo hasta alcanzar 90 de diámetro, cuya circunferencia está exornada de seis (uno de ellos faltoso hoy) medalloncitos cuadrados, de 20 milímetros de lado, engastados con 12 de realce, y en los cuales hay esmaltes que representan alternativamente, en tres, una florecilla de seis puntas de color rosa con boton azul sobre fondo rojo, y en los otros dos, un lis de oro sobre esmalte azul.

Nuestra opinion sobre esta cruz difiere más aún que de la que formaron dichos señores, de la que consignó el señor Godoy y Alcántara en su citada monografía, pues que dice que quizá sea del siglo XIII, no sólo por el cordero que se ve en la interseccion de los brazos, sino porque en el XIV fué tan extrema la decadencia de las artes, que la obra hubiera sido más inferior; y la considera «respondiendo á una buena tradicion, cuyo más antiguo y puro ejemplar nos muestra empotrado en su muro exterior la iglesia de San Ginés de Toledo, como fragmento decorativo de mejores tiempos;» cuyo fragmento contiene, segun se ve por el dibujo que se encuentra en una de las láminas que acompañan á la luminosa Memoria del Sr. Rios (1), los elementos de la cruz flordelisada con un desarrollo que excluye toda generacion de las cruces de esa forma, no usadas hasta bastantes siglos despues..

La que encontró D. Jáime Villanueva (2) en San Miguel del Fay, ofrecia la misma disposicion que la de Beloncio,

(1) *El arte latino-bizantino y las coronas de Guarrazar*, lám. III, núm. 7.
(2) *Viaje* citado, tomo XIX, pág. 15.

en cuanto á la doble representacion de los Evangelistas por sus imágenes y por sus emblemas, segun refiere el citado respetable viajero, era «alta, con las figuras de Cristo y Evangelistas, representados éstos al otro lado con los ani»males proféticos, á que acompañan los letreros respectivos góticos, los cuales, con las figuras, que son pésimas y »horribles, denotan bastante antigüedad.»

XI.

Procedente de una iglesia cercana á Palencia (la de Baños ó la de Tariego), y traida tambien al *Museo Arqueológico* por los señores la Rada y Malibran, en el referido viaje (1), se conserva en este Establecimiento una muy curiosa cruz procesional, asimismo que las primeras, hecha de una plancha de cobre de 3 milímetros de grueso, toda grabada, con los extremos flordelisados, que conserva algunos escasos restos del dorado á fuego que la cubrió, y mide 340 milímetros de la punta de un brazo á la del otro, y 460 de altura total, á contar desde el punto en que salia del pié, que, si se conservaba, no fué traido con ella.

Tiene en los cuatro brazos medallones muy oblongos, y, como la anterior, el disco central de las dos cruces primeras reemplazado por un cuadrado. Toda ella, por ambas caras, está cubierta, sobre un fondo grabado á línea trémula, de graciosos follajes, compuestos exclusivamente de hojas de olivo; dispuestas, ya cruzadas, ya en tallos ondulosos, ya en ramitos trebolados, ya formando flores cuatrifólias, como en el cuadrado central, por el anverso: cuya ornamentacion vegetal, muy propia del sistema ojival en su período más vigoroso, anterior al de su decadencia, cubre toda la superficie, por una y otra cara de la cruz, segun hemos indicado, ménos en los puntos ocupados por la decoracion iconográfica.

Preside á toda ésta la imágen del Cristo, en posicion poco tranquila, con las piernas muy contraidas y cubiertas casi enteramente por el paño que tiene ceñido á la cintura, y completan la del anverso otras cuatro figuras, sobrepuestas, como la del Cristo, de bastante bulto, fundidas y retocadas al buril; cuya representacion y lugar que ocupan (el mismo que ofrece la cruz de Fuentes) son como sigue:

ANGEL
INCENSANDO.
Y:N:R:I.
YNRI.

VIRGEN.	CRISTO.	SAN JUAN.

YNRI.
ADAM.

Las cuatro figuras de los extremos están colocadas dentro de las lises en que rematan los brazos. A la Vírgen y á San Juan, ambos de pié, los sustenta repisas: el ángel está en actitud de descender del cielo y sostiene un incensario en su mano: y Adam, que ha desaparecido, pero cuyo perfil aparece claramente marcado por el hueco que ocupaba la plancha sobrepuesta, estaba en actitud de salir del sepulcro, con un brazo levantado en accion de gracias y rodeado de hojas tambien de olivo.

(1) Igualmente logramos adquirir, á cambio de otras de plata Ruolz y de unas campanillas para el servicio del altar, dos notables cruces parroquiales, esmaltadas, del siglo XIV al XV, en las iglesias del mismo pueblo de Baños y de Tariego (pág. 45).

En el *Resúmen* figuran con los números 246 y 247 «Dos notables cruces parroquiales, esmaltadas, del siglo XIV al XV, adquiridas de los señores curas de las iglesias de Baños y de Tariego (Palencia).»

Además, en el mismo anverso y en los medallones oblongos de los brazos superior é inferior, hay dos chapas sobrepuestas, esmaltadas de azul, con letras doradas y en las puntas rojas, y otra tercera chapa, igual en todo á ellas, colocada diagonalmente bajo la de arriba, en todas las cuales se lee, INRI, sin más diferencia que en la superior, y no en las otras dos están las letras separadas por puntos. Otras dos chapas análogas debian cubrir los medallones de los brazos propiamente dichos.

Por el reverso, estos medallones aparecen ocupados por la ornamentacion vegetal que ya hemos dicho, y, lo mismo que por el anverso, la iconográfica cubre el cuadrado central y las cuatro lises de los extremos con estas representaciones:

ÁGUILA.

LEON. EL SALVADOR. TORO.

HOMBRE.

El Salvador, que tiene nimbo crucífero y manto sujeto con un agrafo sobre el pecho, echa la bendicion con la diestra y sostiene con la otra un libro cerrado, apareciendo sentado sobre un holgado escaño, cuyo respaldo tiene una elevada y nada fina decoracion arquitectónica, compuesta de dos macizos estribos y dos toscas ojivas. Los animales emblemáticos de los Evangelistas, tienen nimbo, alas y phylacteros, pero sin letrero.

XII.

De la misma procedencia que la anterior, igual á ella en materia, forma y dimensiones, y muy semejante en su decoracion iconográfica, es la cruz de que ahora pasamos á ocuparnos, conservado al presente, asimismo, en el *Museo Arqueológico*. De plancha de cobre dorado á fuego y grabado á buril con línea trémula, y de hechura flordelisada, con medallones elíptico-oblongos en los brazos, todo como en la anterior, difiere de ella en que, en lugar del disco central de las primeras, y del cuadrado de las segundas, tiene una estrella de ocho puntas, formada por la combinacion de dos cuadrados; la cual está ocupada en el reverso por el *Agnus Dei*, y en el anverso por el nimbo crucífero, puesto en una esquina que correspondia al sitio en que cuadraba la cabeza del Crucificado, y el resto cubierto de follajes repicoteados, que tanto pueden tomarse por de acanto como por de cardos. Hojas semejantes á éstas guarnecen el tallo serpeante que cubre toda la cruz, por una y otra cara, en lugar de las hojas de olivo de la anterior.

La decoracion iconográfica del anverso es exactamente igual (salvo el estar el ángel turiferario arrodillado), y en la misma disposicion que la de la cruz anterior. La del reverso ofrece la diferencia que hemos indicado; resultando ser la misma que tiene la cruz de Fernando I, con esta colocacion:

ÁGUILA.

LEON. AGNUS DEI. TORO.

HOMBRE.

El cordero está figurado en actitud de marchar hácia la izquierda del observador y acompañado de cruz con bandera de largos flecos. El emblema de San Mateo está oculto por el mango en que la han colocado, y los otros tres tienen phylacteros, pero no nimbo.

XIII.

Las cruces procesionales de plata sobredorada, con labores repujadas, de fabricacion correspondiente á los últimos tiempos del estilo ojival, no escasean en nuestras iglesias; pero de ellas padece absoluta falta el *Museo Arqueológico.*

A esta clase de cruces procesionales pertenece la tan famosa de la catedral de Toledo, cuya importancia excede en mucho á todas las demás conocidas, y fué fabricada por Gregorio de Varona, á principios del siglo XVI. Tiene dimensiones extraordinarias, sus extremos flordelisados, medallones cuatrifólios, un cuadrado en la interseccion de los brazos, manzana arquitectónica, ornamentacion vegetal, ya impregnada del sabor clásico del Renacimiento, y decoracion iconográfica, repartida en los medallones del frente, en esta manera (1):

	PELICANO.	
ÁNGEL CON COPA.	CRISTO.	ÁNGEL CON COPA.
	CALAVERA Y DOS CANILLAS.	

El cristo tiene actitud desfallecida y la cabeza caida; está sujeto con solos tres clavos; ostenta nimbo crucífero, y le cubre exiguo paño. Los ángeles aparentan recoger en las copas la sangre derramada por las llagas de las manos.

En las iglesias de Galicia abundan las cruces procesionales correspondientes á este tipo, aunque de dimensiones mucho menores, y en algunas de aquellas iglesias hemos tenido ocasion de ver varios notables ejemplares. Uno lo posee la iglesia parroquial de San Félix, de la ciudad de Santiago (edificio cuya construccion pertenece al estilo mudejár, poco extendido por Galicia, y es conocido por *San Fiz de Solovio)*. Otro existe en la de Santa María, de la villa de Vivero, á que han hecho célebre sus lienzos. Y otros dos los hemos visto en las parroquias rurales de San Juan de Villaronte, y San Adriano de Lorenzana, ambas muy poco distantes de la ciudad de Mondoñedo, dentro de cuyo partido judicial están enclavadas.

De esta última, que es de las más curiosas, hicimos ya una sucinta descripcion en la monografía que hace diez años publicamos en *El Arte en España*, con el título: «*La Catedral de Mondoñedo, su historia y descripcion, sus pinturas murales, accesorios, mobiliario, bronces, orfebrería, vestiduras y ropas sagradas,*» ocupándonos entónces, por incidencia, de tal alhaja, y con el propósito de llenar un vacío que, respecto á la orfebrería, se encontraba en el mobiliario sagrado mindoniense: vacío semejante al que padece el *Museo Arqueológico Nacional* de varios productos de la orfebrería de la Edad-media.

Compónese tal cruz de un alma de madera, completamente revestida de láminas de plata repujada. Sus dimensiones son: 465 milímetros, del extremo de un brazo al del otro, y 490 de alto, á contar desde el punto en que sale del pié. Adapta la forma flordelisada, ya muy acusada, y con las puntas revueltas; y tiene un cuadrado sobre la interseccion de los brazos y cuatro medallones cuatrifólios en cada una de las caras.

---

(1) Puede verse un dibujo de esta famosa y notabilísima cruz en la lám. XXXIX, VI parte, seccion 3.ª del *Tratado de dibujo* que publica el Sr. Borrel. Como en este dibujo, único que de esa preciosa alhaja conocemos, no se encuentra escala ni se señala proporcion ni indicacion alguna de las dimensiones del objeto, y como ni en las conocidas obras descriptivas de Toledo, por Rios y por Parro, tampoco se encuentra noticia sobre esto, habremos de contentarnos con decir á los que no hayan visto esta cruz, que su peso, con el de la rica manga con que se adorna es tal, que para sacarla procesionalmente se coloca en unas angarillas que llevan dos mozos acompañados de dos subdiáconos.

En éstos contiene su ornamentacion iconográfica, que se compone de los siguientes elementos, en la distribucion aquí marcada: la primera del anverso y la segunda del reverso.

PELICANO.

EL SOL, LA LUNA
Y LAS ESTRELLAS.

VIRGEN. CRISTO. SAN JUAN.

ÁNGEL.

ÁGUILA.

LEON. JESUCRISTO TRIUNFANTE. TORO.

ADAM.

El Cristo está, como sucede generalmente, sobrepuesto y cubierto con paño pequeño, coronado de espinas y sujeto con tres clavos. Detrás de él se descubren los astros, figurados de labor repujada sobre el cuadrado central. La Vírgen aparece con un velo; San Juan tiene un libro en la mano izquierda y la derecha aplicada á la mejilla, y el *ángel* está arrodillado y sostiene un largo phylactero. Otros tales tienen los tres emblemas evangeliacos que se ven en el reverso, así como alas el toro y el leon. El Salvador, ó Jesucristo triunfante, que ocupa el cuadrado central, y es, como todas las demás figuras, excepto el Cristo, repujado, está sentado, desnudo de medio cuerpo arriba y con las manos levantadas para que se vean todas sus cinco llagas, y ostenta nimbo crucifero. Y Adam está representado en el acto de resucitar, con una pierna todavía dentro de un sarcófago, cuyo frente cubren graciosas arcadas, y cuya tapa es de forma prismática.

Como se comprende desde luego, la colocacion de los medallones ha sufrido alguna modificacion, que debió hacerse con motivo de las recomposiciones que necesitó esta cruz, por efecto de los estragos que en ella causaron dos incendios, ocurridos en los años de 1718 y de 1810 en las casas de los fabriqueros, en que se guardaba. Esta modificacion se reduce á haber cambiado los dos medallones del pié, el de una cara por el del otro, resultando la figura de Adam entre los emblemas de los Evangelistas, y el de San Mateo al pié del Cristo.

La ornamentacion vegetal es exuberante. Cubre ambos frentes, adaptando la forma de un tallo serpeante guarnecido de las repicoteadas hojas y de las voluminosas flores del cardo, y se extiende por todo el contorno de la cruz en doble hilera, una por cada frente, de apiñadas hojas palminerviadas, como de vid ó ápio, que se tocan unas á otras, formando una graciosa guarnicion de verdadera crestería. Otras semejantes, pero mayores, arrancan de las tres puntas de cada extremo, y gruesas bellotas, además de hojas como las anteriores, guarnecen los ángulos del cuadrado central. El canto tiene una labor perlada entre filetes, y el campo del extremo inferior está ocupado por una flor de lis de forma completamente heráldica, que parece provenir de alguna de las composturas citadas.

La parte del pié en que entra el espigon de la cruz está cantonado de graciosos y finos contrafuertes, reforzados de arbotantes y labrados con tal exactitud y prolijidad, no rara en las obras de los plateros de la época, que bien pudieran tomarse como modelos arquitectónicos. El cubo destinado á recibir el asta, es torneado y de hechura comun; y entre éste y la parte descrita anteriormente, se desarrolla la manzana, en forma esférica achatada, cuyo diámetro

máximo es de 141 milímetros, y cuya ornamentacion se compone de dos séries de arcadas semicirculares, opuestas, y tangentes por sus ápices á la faja que rodea la manzana por su medio, ocupando los huecos de las arcadas grandes hojas de cardo, asimismo repujadas.

A esta cruz es en un todo semejante la de la otra citada parroquia rural de Villaronte. Tambien lo es, en cuanto al perfil, la de Santa María de Vivero; pero se diferencia en sus dimensiones, que alcanzan á 530 milímetros de ancho en los brazos: en la falta de guarnicion, de especie de crestería, que sólo tiene en el cuadrado central: en la ornamentacion vegetal, que afecta formas muy impregnadas del gusto greco-romano, y ofrece muchas analogías con los grotescos: en la total ausencia de ornamentacion iconográfica, salvo la esencial figura del Cristo (sujeto con tres clavos, cubierto de paño exíguo por la cintura y con nimbo, sobre el cual aparece el Espíritu Santo), y la de la Vírgen, con el niño desnudo en sus brazos, en el reverso; y, por fin, se diferencia principalmente en la forma de la manzana, que es arquitectónica, compuesta de dos cuerpos exágonos, el inferior, de 105 milímetros de lado y 90 de alto, y el superior, de 75 tanto de ancho como de alto; con un torreon circular, atravesado de aspilleras cruciformes y coronado con elevada techumbre cónica en cada ángulo, y con los lados ocupados por grandes ventanas de las que alumbran á los edificios de la época, encerradas cada una en un arco escarzano y coronadas de una suerte de capirotes, constituidos por elementos ya completamente ajenos al arte ojival y propios del gusto plateresco.

La otra cruz, perteneciente á la parroquia de *San Fiz* de Santiago, está provista (si nuestra memoria no nos es infiel) tambien de manzana arquitectónica, semejante á la de la cruz anterior.

XIV.

Difiere esencialmente de las cruces mencionadas, respecto al gusto arquitectónico y al género de la labor, la de que ahora vamos á ocuparnos; traida, con las ya citadas, por los señores la Rada y Malibran, quienes la adquirieron en Oviedo, no sin vencer, por cierto, sérios obstáculos (1).

Pertenece por completo al estilo del Renacimiento, sin que se encuentre en ella nada que revele la menor influencia del estilo ojival; se compone de un alma de madera, de 40 milímetros de grueso, y mide 480 de alto, desde el punto en que sale del pomo hasta el ápice, y 460 de ancho, del extremo de un brazo al del otro. Su perfil se aleja ya mucho del flordelisado, propio de las cruces ojivales, y está revestida, por una y otra cara, de dos chapas completamente iguales, de bronce fundido, sobre las cuales, por un lado, tiene el Cristo sujeto con tres clavos, nimbado, y con flotante paño, y por el otro la Vírgen con el niño: cuyas imágenes son fundidas tambien, y en concepto de los mencionados señores pertenecen á época anterior, que, en último término, nunca podrá serlo mucho. Estas imá-

---

(1) Cítanla con estas palabras en su *Memoria:*

Núm. 231 del *Resúmen*. — «Gran cruz parroquial en bronce esculpido, del siglo XVI, con figuras probablemente de época anterior. Procedente de San Martin de la Vega de Poja (Astúrias) y adquirida por compra en Oviedo.»

Y en la página 8 hacen esta curiosa reseña de las dificultades que tuvieron que allanar para conseguir la adquisicion de esta cruz: «Al llegar á San Martin de la Vega de Poja, supimos por el cura de la iglesia (que como la mayor parte de las de Astúrias, ofrecen una grande enseñanza para la historia del arte, en el período comprendido desde el siglo IX hasta el XIII), que habia cambiado hacía pocos dias á un comerciante de objetos de culto de Oviedo, por otros efectos más necesarios para su iglesia, una antigua cruz parroquial que, segun la explicacion que de ella nos hizo, comprendimos debia ser objeto de bastante mérito y digno de figurar en nuestro Museo. Tomamos nota del comerciante á quien habia dado la cruz, y aunque alterando el itinerario que nos habíamos fijado para el viaje, volvimos apresuradamente y sin perder instante á la capital de Astúrias, temerosos de que los muchos comisionados extranjeros, que disponiendo de grandes cantidades recorrian casi al mismo tiempo que nosotros aquellas montañas en busca tambien de objetos antiguos, hubieran podido adquirir ya la cruz que íbamos buscando.

» Nuestros temores no fueron infundados. Llegamos á Oviedo, y encontramos en efecto la cruz, que era un hermoso ejemplar esculpido en bronce, del siglo XVI, con figuras probablemente de época anterior cruz notable para el estudio, porque en ella se veia perfectamente marcado el tránsito del estilo ojival en su último período al del Renacimiento. Pero supimos con dolor que la cruz estaba ya comprada por uno de dichos comisionados extranjeros, el cual la habia dejado en casa del comerciante, para volver por ella con el precio á las pocas horas. Á pesar de esto, intentamos vencer la natural repugnancia de aquél á deshacer el trato que tenia formalizado, y á cedérnosla. Resistió. Insistimos largamente estimulando su patriotismo, y despues de muchos debates, súplicas, ruegos, cargos, y cuantos medios pudo sugerirnos nuestro deseo de adquirir aquel monumento, logramos al fin vencer la resistencia de dicho comerciante, abonándole la misma cantidad en que tenia ajustada la venta con el extranjero. y además una, en verdad, bastante módica diferencia.

» Contentos con nuestra nueva adquisicion, volvimos otra vez á la Pola de Siero..... »

genes conservan restos de la pintura que las cubrió, y era azul y blanca en la Vírgen, y la cruz los conserva del plateado que tuvo. Su adorno, cuyo trabajo, segun se deduce de lo dicho, es completamente industrial, se compone de jarrones, florones y otros elementos propios del gusto del Renacimiento; en el cuadrado de la interseccion de los brazos, tiene el monograma de Jesús, y en los cuatro medallones circulares de los brazos, otras tantas cabezas de alto relieve y fuerte sabor clásico, no muy caracterizadas, pareciendo representar, la superior á Jesucristo; las de los brazos á los apóstoles San Pedro y San Pablo, y á San Francisco, si no á nuestro padre Adam, la del pié.

Este es torneado, formando un largo cubo, cuyo extremo ocupa la manzana, compuesta de dos cuerpos decágonos: el superior inscripto en un círculo de 85 milímetros de diámetro, y el inferior en otro de 125, con una altura de 64 y 75 milímetros respectivamente. Uno y otro de los dos cuerpos tienen en cada ángulo una pilastra, coronada por un candelabro, y en cada lado un medallon con un camafeo, que representan: cuatro de los del cuerpo inferior, cabezas de hombre anciano, y seis de mujer; y los del superior, dos, cabezas iguales de anciano; otros dos, cabezas tambien de anciano, pero mirando en direccion contraria; otros dos, de jóvenes, con gorra; y los cuatro restantes, de mujeres.

Completamente igual á esta cruz es la que posee la iglesia parroquial de San Julian de Recaré, en el valle del Oro, provincia de Lugo. De la misma materia y con el mismo contorno, ofrece idéntica decoracion, y las mismas representaciones iconográficas, bajo forma y colocacion iguales, incluso las cabezas pintadas y el monograma de Jesús que se halla en el cuadrado central, á cuyo respaldo tiene la de Recaré una Vírgen con el Niño, que puede verse, merced á que no ha sufrido, como la de Astúrias, la agregacion del Cristo en un lado y la de la Vírgen sobrepuesta en el otro. Difiere, no obstante, en la manzana, que es esférica, con diámetro de 120 milímetros, rodeada de una faja horizontal de 48 de alto y está dividida en diez compartimientos por otras tantas pilastras sobremontadas de candelabros, de las cuales parten igual número de cinchos, que abrazan toda la superficie de la esfera, y la dividen en otros tantos compartimientos, en cada uno de los cuales hay tambien un camafeo que representa una cabeza varonil, melenuda, igual en todos.

XV.

Como tipo de la suma sencillez empleada en algunas cruces procesionales, puede citarse la de la parroquia de San Pedro de Donas, en la Ulla, cerca de Santiago, que se reduce á una lámina de bronce recortada, siguiendo un contorno muy repicoteado en que alternan flores de lis con tréboles tocándose unos á otros, pero cuyo campo, incluso los cuadrados centrales, está por completo desnudo de toda ornamentacion vegetal é iconográfica, sin otro adorno que una línea seguida de puntos alrededor. La manzana es un elipsoide, cuyo diámetro máximo llega á 140 milímetros, con solos 36 de altura. Los brazos de la cruz alcanzan un desarrollo de 480, con la altura proporcional.

XVI.

Réstanos hablar, para concluir, de una cruz que, lo mismo que las anteriores, corresponde al arte industrial, y difiere de todas las demás que hemos citado, por su materia, que es hierro dulce repujado, y por su forma, que es la de cruz griega. Se compone de cuatro brazos exactamente iguales, de hechura de balaustre, de 280 milímetros de largo, con grueso máximo de 40 milímetros, y florones forjados en los extremos, que están fijos á un cuadrado de 100 de lado adornado en las puntas de florones semejantes á los que se colocaron en los extremos de los brazos, y en el cual se encuentra lo que vulgarmente se llama *la cara de Dios*, por el anverso, y un floron por el reverso así como, por ambos lados, en los cuatro medallones de los brazos, otras tantas calaveras, figuradas de frente la del pié y las otras tres de perfil.

El pié, cuya altura, sin el cubo, llega á 230 milímetros, y éste á 190, es torneado; y la manzana adquiere un desarrollo de 200 de diámetro, con una faja central de 57, adornada de seis columnas abalaustradas y otros tantos querubines entre ellas.

Estuvo fileteada de oro, y pintada de negro en su superficie; la cara de su color propio y las calaveras de blanco; cuyos adornos nos revelan que su destino debió ser funerario, é igualmente, por haber estado dorada, podria considerarse como de los tiempos en que las Córtes de Madrid de 1552 se quejaban, en la *peticion* cxiiij, de que «en estos »regnos se gasta mucho oro en cosas que despues no se puede aprouechar dello, y si algun prouecho ay es muy »poco ɀ a mucha costa, como es dorar y platear sobre hierro y cobre.»

Las cruces de época posterior, y áun las comunes de la misma de ésta, no las comprendemos ya en el plan que hemos formado para tratar de las *cruces procesionales*, cuyo trabajo damos por terminado con el sentimiento de que la escasa atencion que hasta ahora han merecido estos objetos á los Autores de obras descriptivas, no hayan permitido que sea mayor el número de las cruces españolas que hemos podido citar.



VASOS CHINOS QUE SE CONSERVAN
en el Museo Arqueológico Nacional.

VASOS CHINOS DE BRONCE

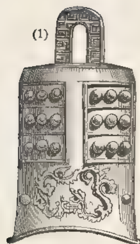
DEL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

POR

DON JUAN SALA.

I.

(1) 

Si pudiéramos abrigar fundadamente la pretension de que nuestros pobres escritos dejaran algun recuerdo en el ánimo del lector, temeríamos sin duda que llegase á tachársenos de insistir demasiado sobre cierta clase de asuntos, y de caer en enfadosas repeticiones al proseguir la série de artículos que há tiempo acometimos acerca de las producciones de la inteligencia y actividad de esa nacion que ocupa la mayor parte de la region asiática, y que pretende, no sin algunos fundamentos, ser la cuna de la humanidad. Por fortuna nuestra, el escaso mérito de estos trabajos ha de hacer que su recuerdo sea muy pasajero, y sin temor alguno podemos hablar de las mismas materias, en la seguridad de ser leidos como si por vez primera las tratáramos.

Es sabido de cuantos conocen, siquiera superficialmente, la organizacion política y social del imperio chino, que desde tiempo inmemorial no existe allí lo que pudiera llamarse una verdadera religion. En efecto: por ser en un todo aquella nacion diferente de las demás que han poblado y pueblan el globo, ni áun en las épocas anteriores á la historia se encuentra en ella la série de prodigios y maravillas que, en las tradiciones de los demás pueblos, nos presentan de contínuo al hombre en contacto inmediato con el Hacedor supremo, que guía los primeros pasos de aquél, como cariñosa madre, hasta el momento en que, reconociéndole con fuerzas bastantes, le retira el apoyo de sus manos, limitándose á imponerle una série más ó ménos dilatada de preceptos, que han de regir perpétuamente su conducta, constituyendo el dogma. Avanzando más, y llegando á la epoca histórica, ya no se encuentra más que lo que podríamos llamar prosa y sentido comun, sin mezcla alguna de hechos extraordinarios ó sobrenaturales. No se ven allí disposiciones superiores, emanadas de unos cuantos que, abrogándose facultades divinas, establezcan una religion determinada ó cierta clase de instituciones. Hay, sí, una accion providencial que se deja sentir, pero únicamente inspirando las palabras de los sabios; y nunca se dá el caso de que el *cielo*, ó el *Soberano supremo*, denominaciones comunes de la sabiduría eterna y divina, manifieste su voluntad por medio de un intérprete especial; léjos de esto, se establece por principio que el corazon del hombre, ántes de ser corrompido por las pasiones, encierra en sí todas las inspiraciones de la sabiduría divina. Los sacrificios que los primeros emperadores chinos celebran en honor de este Sér Supremo, son testimonios de respeto y reconocimiento, y no en manera alguna actos expiatorios

(1) Campana china de bronce. (Alto 0,18, diámetro 0,09.) Museo Arqueológico Nacional.

encaminados á obtener de él favores excepcionales ó alteraciones en las leyes regulares de la naturaleza. El jefe del Estado, cuya mision principal es mantener el órden y el bienestar en la sociedad que gobierna, tomaba tambien sobre sí la mision sagrada de ofrecer acciones de gracias al Sér Supremo una vez cada año. Véase cómo la sociedad china hubo de comenzar por donde las otras acaban ordinariamente: por la ausencia de lo que suele llamarse *supersticiones religiosas.* Verdad es que el culto de un Sér Supremo, á veces mezclado con el de los espíritus de las montañas, etc., etc., que ya se encuentra practicado en los tiempos de los primeros emperadores, puede considerarse como la reforma de un culto anterior: reforma que hubo de efectuarse unos tres mil años ántes de nuestra Era. Este culto era el de todas las sociedades primitivas: el culto de las potencias visibles de la naturaleza ó de los *astros*, sobre los cuales el pensamiento humano, desde el momento en que puede elevarse á las regiones de la abstraccion, coloca una inteligencia suprema reguladora. Antes de los tres primeros emperadores chinos, el culto de los astros tenia sacerdotes que formaban un colegio poderoso con el nombre de *Tribunal* ó *Ministerio de los asuntos celestes*, y que fundaban su autoridad religiosa en los conocimientos astronómicos. Aquellos sacerdotes constituian una verdadera clase, cuyas tendencias dominadoras y absorbentes, fueron combatidas por los tres primeros emperadores, los cuales les opusieron un dios y un culto sin misterios, que, por lo tanto, no necesitaba sacerdotes. Segun toda probabilidad, la política tuvo gran influencia en aquella gran reforma; y cuando terminó la lucha empeñada entre ambos principios, el poder civil quedó en posesion de la autoridad soberana. La verdad de estos hechos puede decirse que sólo se halla fundada en inducciones lógicas, sacadas de un corto número de pasajes de la historia china: tan pocas huellas ha dejado en ella el recuerdo del culto primitivo y del sacerdocio.

Desde aquellas remotas edades, hasta la introduccion del budismo en China, el año 65 de nuestra Era, puede decirse que no existió en el imperio una verdadera religion. Las creencias estaban divididas entre la filosofía racionalista de Lao-tseu y la moral práctica de Confucio. La religion búdica, importada de la India, sufrió en un principio grandes vicisitudes, y no fué acogida sino por un corto número de personas; por más que las circunstancias fueron favorables para la introduccion de nuevos dogmas, puesto que, como hemos dicho, no existia una religion verdadera, los espíritus ilustrados, los que se contentaban con la moral de Confucio, y el culto al Sér Supremo que prescribe, se opusieron enérgicamente á la religion nueva que, allí como en la India, debia reclutar el mayor número de sus partidarios en las clases ínfimas, cuyo destino es creer, esperar y sufrir.

Necesario fué que trascurriera más de un siglo para que el budismo se extendiera por toda la China, donde la política ó el capricho de los emperadores le favorecieron y proscribieron alternativamente. Los filósofos de la escuela de Confucio anatematizaron la memoria del emperador Ming-ti, que introdujo aquella religion popular é *infestó* con ella el imperio, segun decian: «¿Hay nada más monstruoso, exclama uno de ellos, y más opuesto al respeto que se debe á los antepasados, que haber ido á buscar á un país extranjero esa religion que nuestros padres no quisieron seguir, y que, enemiga de la paz y de la sociedad humana, perturba y destruye todo el órden y las relaciones que la naturaleza ha establecido entre los padres, las madres y los hijos, los reyes y los súbditos, los esposos y las esposas, etc.? Este crimen es de los más graves que pueden cometerse.»

No es propio de este lugar, ni cumple á nuestro propósito examinar hasta qué punto eran merecidas semejantes acusaciones. Sólo diremos que la cultura moral de la inteligencia que el budismo prescribe, aunque rodeada con frecuencia de fórmulas extravagantes y supersticiosas, pudo tener una influencia ventajosa en el espíritu del pueblo chino, ignorante y grosero, como en los pueblos bárbaros y salvajes del Asia central, mientras esta religion fué humilde y perseguida. Pero cuando en tiempos posteriores, sobre todo despues de la conquista del imperio por Gengis-khan, y el entronizamiento de su dinastía, los sacerdotes budistas, bonzos ó lamas, ambicionando poder y riquezas, quisieron convertir su religion en religion del Estado, entónces hicieron de ella un instrumento de ruina y opresion, y produjeron contínuas revoluciones y calamidades en el imperio.

Así, pues, á pesar de su mucha propagacion, y sin embargo de haber visto afiliada bajo su bandera á toda la poblacion ménos ilustrada, y por lo tanto más numerosa, el budismo no ha podido vencer completamente á las otras creencias que halló establecidas, ni impedir que la moral de Confucio continúe siendo la doctrina de las clases elevadas en China, y el racionalismo de Lao-tseu la creencia de los que presumen de libre-pensadores.

Hay, sin embargo, una doctrina que, por la universalidad de sus adeptos, por la escrupulosidad con que se practica, así como por su antigüedad y por el inmenso número de apóstoles que ha tenido, pudiera muy bien considerarse como la verdadera religion oficial de la China. Esta no es otra cosa sino el culto y veneracion que se tributa á

los antepasados: creencia y prácticas de que ningun chino se exime, y que constituyen allí el verdadero dogma, tan rigorosa y extremadamente profesado, que bien se le puede atribuir la principal influencia en el estacionamiento en que viven los chinos hace más de dos mil años. Difícil sería encontrar un escritor, un filósofo, un legislador de aquel imperio que, en sus escritos, en sus preceptos, en sus leyes, no haya establecido como base fundamental el respeto á la memoria de los antepasados, y la necesidad de imitar en todo sus actos, como único medio de salud. Interminable sería el catálogo de citas que podríamos hacer sobre este punto.

En el *Hiao-king*, libro canónico, escrito por Confucio, sobre la *Piedad filial*, se encuentran párrafos como el siguiente, en que el sabio se dirige á Tseng-tsee, uno de sus más distinguidos discípulos:

«No os emancipeis hasta el punto de llevar otros vestidos que los que os permiten las leyes de los antiguos emperadores: nunca os atrevais á decir cosa alguna que no esté conforme con lo que ellos dispusieron: jamás hagais sino aquello de que sus virtudes os hayan dado ejemplo. Entónces, como la regla de vuestros discursos y de vuestra conducta no será de vuestra eleccion, vuestras palabras, aunque fueran proclamadas por todo el imperio, por nadie serán condenadas, y vuestra conducta, por más pública que sea, no os ocasionará una censura ni una mala voluntad; estas tres cosas conservarán la sala de vuestros antepasados» (1).

Los emperadores á que aquí se refiere el gran filósofo, son, en primer lugar, los soberanos llamados Hoang (2), pertenecientes á los tiempos fabulosos; los Ti (3), ó sean cinco emperadores, cuyos reinados empiezan en Fu-hi, en los tiempos semi-históricos, y por último, los comprendidos en las tres primeras dinastías de los Hia, los Chang y los Tcheu (4). Aquella série de siglos y de gobiernos encierran para los chinos todas las enseñanzas posibles, y constituyen las eternas é inmutables reglas de conducta á que deben someterse todos, desde el emperador hasta el último de sus súbditos, si quieren vivir tranquilos y felices. En la guerra como en la paz, en los negocios públicos como en el hogar doméstico, en todo cuanto forma la vida y la actividad de aquel pueblo, hay siempre un criterio superior y preferente á todas las conveniencias y á todos los intereses, á saber: las prácticas seguidas por los antiguos.

Por más que este sistema tenga su orígen en un sentimiento tan respetable como es la veneracion á la memoria de los mayores, á ningun espíritu recto puede ocultarse lo desastroso de sus efectos en la práctica; tanto ménos, cuanto que estos efectos se hallan á la vista, siendo el principal el haber apartado enteramente de la corriente del progreso á un pueblo que puede llamarse cuna de la civilizacion, puesto que constituia ya una nacion culta en épocas en que el resto de la humanidad yacía en el estado salvaje.

No han faltado, ciertamente, en la China genios osados que, apartándose de las comunes preocupaciones, pen-

---

(1) Ha sido costumbre de los chinos antiguos y modernos tener siempre en sus casas un lugar exclusivamente destinado á honrar la memoria de los antepasados. En las casas de los príncipes, los grandes, los mandarines y demás personas acomodadas, donde hay gran número de habitaciones, existe una especie de capilla doméstica en donde se ven los retratos ó tablillas de todos los antecesores, desde el que consideran como jefe de la familia hasta el último que perdieron, ó solamente el retrato ó tablilla del jefe como representante de todos los demás. Esta capilla ó sala no tiene otro destino. Toda la familia se reune en ella en los dias determinados para practicar las ceremonias de costumbre; que suelen ser aquellos en que se trata de tomar alguna resolucion importante, de algun favor recibido, de alguna desgracia ocurrida, en una palabra, para advertir á los antepasados, y participarles los bienes y males acaecidos.

Las personas de posicion humilde que no poseen más habitaciones que las indispensables para los vivos, se limitan á colocar en el fondo de la más interior, la tablilla que representa á los abuelos, á la que rinden sus homenajes y ante la cual practican las ceremonias usuales.

La frase «*conservareis la sala de vuestros antepasados*» tiene la explicacion siguiente: Como la Piedad filial ha sido siempre el sentimiento más honrado en China, los gobiernos de la antigüedad habian adoptado la costumbre de graduar los honores que se tributaban á los muertos en las familias, para hacer de ellos una distincion que iba siempre subiendo en importancia desde el simple ciudadano hasta el emperador. Se hacía llegar hasta el padre, el abuelo, el bisabuelo, la gloria y la elevacion de un grande, permitiéndole construir una sala en que les tributase honras con las ceremonias propias de la clase á que él se habia elevado. Si moria en su puesto, la familia heredaba aquella sala, que era perpétuamente para ella un monumento de gloria, aunque sus descendientes no pudieran practicar en ella más ceremonias que las del rango que ocupaban en el Estado. Pero si perdia su puesto por motivos deshonrosos, era raro que no se le obligase á destruir la sala de los antepasados, lo cual venía á ser una afrenta y una desgracia mayor todavía que la pérdida de sus dignidades.

(2) Los tres hoang ó sea los *tres augustos* (que tal es la significacion de la voz *hoang*), sirven para representar en los tiempos fabulosos de la historia china, tres grandes períodos, cuya duracion suponen fué de algunos millones de años, y que se clasifican del modo siguiente: *Thien hoang* ó soberanía del cielo, *thi hoang* ó soberanía de la tierra; *jin hoang* ó soberanía del hombre. En aquellas épocas de formacion, ó más bien de reparacion de los elementos que componen el mundo, los séres gozaban una existencia puramente angelical.

(3) La palabra Ti significa emperador, y se aplica por los chinos con preferencia á cinco soberanos, anteriores á la fundacion de las dinastías; estos soberanos son Fu-hi, Chen nung, Haang-ti, Yao y Chun. Sus reinados abrazan un período que empieza en 3468 y termina en 2205 ántes de nuestra Era, época en que Yu, sucesor de Chun, empezó á reinar solo y fundó la primera dinastía llamada de los Hia.

(4) La dinastía de los Hia, cuyo fundador fué el gran Yu, empezó á reinar, segun la opinion más fundada, porque en todo lo relativo á épocas tan remotas, las opiniones son aventuradas y los datos inciertos, por los años de 2205, y ocupó el trono hasta el 1766 ántes de Jesucristo contando 18 soberanos. La de los Chang, reinó desde 1766 á 1222 ántes de nuestra Era, y dió al imperio 30 soberanos. La de los Tcheu, estuvo en posesion del trono más de ocho siglos, desde 1122 á 248 ántes de Jesucristo, y contó, segun unos 35, segun otros 38 emperadores.

saran que podia muy bien honrarse la memoria de los antepasados, sin que esto arguyera, ni mucho ménos, una imitacion servil de sus leyes y costumbres; y que partiendo de este principio, acometieran la arriesgada empresa de introducir grandes reformas políticas y sociales, en un país tan lastimosamente prevenido en favor de lo antiguo. Bien se echan de ver las dificultades y peligros de todo género con que habia de tropezar el que tal intentara, porque difícilmente se atacan creencias y prácticas seculares, y sobre todo el gran número de intereses creados á su sombra, sin encontrar grandes resistencias, que á su vez provocan medidas violentas, con las cuales se hacen igualmente odiosos las reformas y el reformador, concluyendo las más veces con la pérdida de éste, si su condicion es la de humilde apóstol, ó lanzándole á los peligrosísimos caminos de la tiranía, si su destino le ha puesto á la cabeza de un estado. Cuando el suceso se realiza en estas condiciones, comunmente se observa por desgracia que el legislador no es dueño de contenerse en los límites de una prudente reforma; sino que, arrastrado fatalmente por la pendiente á que le lanzó su primer paso, ataca indistintamente lo que queria destruir y lo que pensaba respetar, hiere cruelmente las más caras afecciones del país en cuyo beneficio quizá emprendió su obra reformadora, y llega á hacerse objeto de la execracion pública, en vez del aplauso general que pensaba obtener.

Tales caractéres revistió una de las más grandes revoluciones que han agitado el vasto imperio chino, y cuyo autor ha sido unánimemente anatematizado por todos los historiadores del país, aunque á los ojos de la crítica severa y desapasionada aparezca digno de mayor indulgencia. Era éste el que la historia conoce con el nombre de THSIN-CHI-HOANG-TI ó *primer soberano absoluto de la dinastía Thsin*, llamado vulgarmente el *incendiario de los libros*, porque, en efecto, uno de sus actos fué el mandar quemar la mayor parte de los libros que en su tiempo existian. Reinaba por los años 220 ántes de Jesucristo en el estado de *Thsin*, que formaba la quinta parte del imperio en la época en que su familia ocupaba el poder soberano, poder casi nominal, puesto que los TCHEU, sus antecesores, habian puesto al frente de cada uno de los ocho estados que formaban el imperio á un príncipe de la sangre, que con el tiempo habia llegado casi á emanciparse completamente.

Tan pronto como se vió en el trono, y sin duda por hallarse dominado del genio de Sesostris, Alejandro, y otros conquistadores antiguos y modernos, concibió la idea de convertir aquellos reinos independientes en otras tantas provincias, constituyendo así una gran unidad monárquica, ni más ni ménos que se hizo en Europa muchos siglos despues, cuando se acabó con el régimen feudal. Semejante política debia suscitar y suscitó en efecto una tenaz oposicion en el partido de los letrados, defensores fervientes del sistema seguido por las tres primeras dinastías que habian fundado aquellos pequeños reinos.

Ya en los primeros años de su reinado habia causado gran escándalo á las conciencias de los ciegos admiradores de la antigüedad. Habiéndosele denunciado ciertos desórdenes á que se entregaba su madre en lo interior de su palacio, nombró una comision de mandarines para que averiguaran la verdad de los hechos; y como resultaran ciertos los actos reprobados de que se acusaba á aquella princesa, la condenó al destierro en un país lejano, donde no debia recibir más auxilios que los puramente indispensables para vivir. Los letrados, ignorando ó aparentando ignorar la verdadera causa de aquella severa medida, le hicieron vivas representaciones contra ella, citándole multitud de ejemplos de piedad filial de los emperadores antiguos; no les dió oidos el jóven monarca, y entónces las protestas tomaron el carácter de verdadera rebelion, siendo causa de que el soberano, cediendo á los impulsos de su carácter violento, que tantas desgracias ocasionó despues, ordenara la muerte de veintisiete de aquellos funcionarios, que sucumbieron como víctimas de su amor á las leyes tradicionales del país.

De este modo se inauguró un reinado, fecundo á un tiempo mismo en grandes y útiles reformas como en terribles y dolorosos desastres. El emperador, hábilmente secundado por su ministro LI-SSE, hombre de altas condiciones y enteramente identificado con la política de su soberano, de que en gran parte era inspirador, supo allegar recursos para organizar un gran ejército, que al mando de hábiles generales, conquistó uno tras otro los estados independientes. Constituida así la unidad nacional, dióse al nuevo imperio el nombre de *Thsin*, que con el trascurso de los tiempos se ha convertido en el de *China;* y en vez de los ocho estados antiguos, se dividió en treinta y seis provincias, cuya administracion se confió á otros tantos altos funcionarios, llamados indistintamente por los europeos gobernadores, vireyes ó regentes. No habian pasado muchos años despues de estos sucesos, cuando THSIN-CHI-HOANG-TI bajaba al sepulcro, su dinastía era arrojada del trono, y comenzaba la execracion que aún persigue su memoria. Sin embargo, subsiste con ligerísimas variaciones la organizacion que dió al imperio y el nombre que le puso. Esto prueba que su obra no era tan mala como suponian sus detractores.

Una vez conseguido el objeto primordial de sus aspiraciones, el emperador emprendió una série de viajes por todo el territorio de sus dominios, y los resultados de estas expediciones tampoco se han olvidado todavía. Hizo construir palacios, posadas, grandes caminos que cruzaban el país en todas direcciones, y que exigieron obras como no se conocen en Europa, tales como allanamiento de montañas, viaductos sobre valles profundísimos, puentes de toda especie sobre rios y torrentes. De vuelta á su capital, se dedicó tambien á embellecerla, haciendo construir en ella multitud de palacios suntuosísimos, en uno de los cuales mandó colocar doce estátuas colosales de bronce, hechas con las campanas y otros instrumentos traidos de los palacios y templos de los paises conquistados. Hizo formar una estadística general de su imperio, obra importantísima que se llevó á cabo en ménos de un año (tal era la febril impaciencia que le consumia por ver ejecutados todos sus pensamientos), y por medio de la cual pudo saberse con exactitud la poblacion y riqueza territorial, permitiendo tan acertada medida introducir grandes reformas en los impuestos y aliviar considerablemente las cargas que abrumaban al pueblo. Por último, despues de una guerra victoriosa contra los tártaros, emprendió la obra colosal de la gran muralla que debia proteger el país contra las incursiones de aquella raza belicosa (1).

Todas estas grandes medidas, en cuya adopcion entraba por mucho la sed de inmortalidad que devoraba á aquel monarca, y para cuya ejecucion nada omitia, aunque debiera atropellar intereses de todo género y sacrificar millares de vidas, irritaban más y más á los partidarios de lo pasado, los cuales se obstinaban en considerar todos aquellos actos como dictados únicamente por una ambicion insensata y un orgullo frenético, lamentando profundamente que así se pisotearan las tradiciones de humildad y modestia de los antiguos soberanos, por un hombre que parecia traer la infernal mision de profanar cuantos sentimientos respetables se albergaban en el corazon del pueblo. Sabido es cuán fácilmente, en todas las épocas de la historia del mundo, se han podido explotar ciertos fanatismos para formar criminales y mártires con hombres que, llenos de buena fé, pero desconociendo lamentablemente las leyes del progreso, han pretendido detener en su marcha lo que ellos creian un azote y una fuente de calamidades para la patria. THSIN-CHI-HOANG-TI, despues de ser repetidas veces objeto de tentativas de asesinato, vió de contínuo alzarse en su camino la oposicion de los letrados, clase que pretendia ser la depositaria y representante de las sanas tradiciones nacionales. Deseando una vez celebrar sus glorias y prosperidades con la magnificencia y esplendor á que era tan aficionado, reunió una especie de Congreso de príncipes, grandes, gobernadores de provincias y mandarines de la clase más elevada, invitándoles á un brillante festin. Terminado éste, y reunidos aquellos magnates en la sala del trono, el emperador invitó á todos los presentes á que expusieran con franqueza sus opiniones respecto á su manera de gobernar y al gran número de reformas que habia introducido.

El primero que tomó la palabra fué un mandarin, cuyo discurso se redujo á un exagerado panegírico del soberano y de sus actos, y que terminaba con estas palabras: «Vos, señor, aventajais, sin disputa, á cuantos hombres grandes han existido desde los tiempos más remotos hasta nuestros dias.»

El elogio podia ser justo, bajo ciertos aspectos, y obtuvo algunos aplausos; pero en el ánimo de los anti-refor-

(1) Muchos escritores han pretendido que THSIN CHI-HOANG-TI no hizo más que terminar la gran muralla. Véase lo que sobre este asunto dice el Padre Amiot en el t. III, p. 263 de las *Memorias sobre los chinos*:

«El proyecto de muralla existia ya desde algunos siglos atrás, y los diferentes príncipes que habian despojado á los TCHEU de las provincias que ocupan de Este á Oeste, la parte setentrional del imperio, empezaron á ejecutarla. TCHAO UANG, rey de THSIN, habia puesto ya su reino al abrigo de toda sorpresa, construyendo una muralla elevada y ancha, que empezaba en *Lung-si*, se extendia á lo largo de todo el territorio que hoy se llama *Chen-si*, y terminaba en *Chang-kiun*. Los reyes de *Tchao* y de *Yen*, habian guarecido igualmente las fronteras de sus estados elevando murallas; el primero desde el país de *Tay* hasta *In-chan-kao-kiué*, y el segundo desde *Hien-yang* hasta *Siang tchung*, comprendiendo gran parte del *Pe tchi-li* y del *Chan-si* modernos. Pero por efecto del poco cuidado que hubo en las reparaciones y por el trascurso del tiempo, aquellas murallas construidas como las ordinarias, se hallaban muy deterioradas. Además de no formar una barrera contínua, se habian abierto en ellas gran número de brechas que daban libre entrada á lo interior del imperio.

»CHI-HOANG-TI acometió la empresa de repararlas, ó más bien, *emprendió la construccion de una sola y única muralla*, que debia empezar en *Lin tao*, en la extremidad Occidental del *Chen-si* y terminar en las montañas del *Leao tung;* la cual formaba un total de más de 10 000 *lis* (1.000 leguas) de distancia itineraria, á causa de los desniveles, rodeos y circuitos de toda clase que habia necesidad de seguir para acomodarse á la naturaleza del terreno en que se iba á edificar.

»El general *Mung-tien*, uno de los hombres de más confianza del emperador fué el encargado de presidir la obra y distribuir tropas para vigilar á los trabajadores, á fin de mantener el órden entre aquel inmenso número de hombres, que ascendía á unos cuantos millones, sacados indistintamente de todas las provincias del imperio. Nada ménos que diez años de trabajo constante y tenaz fueron necesarios para dar cima á aquel monumento eterno del poder de los chinos; monumento que, despues de los trabajos del gran YU, seria digno de los mayores elogios, si su utilidad hubiera podido compensar las penalidades de todo género y los inmensos gastos que ocasionó.

»CHI-HOANG-TI llevaba 33 años de reinado cuando se pusieron los primeros cimientos de la obra, el año 214 ántes de la Era Cristiana; y no terminaron los trabajos hasta diez años despues, cuando el que los dispuso no existia ya, y su dinastía se le habia reunido tambien en el sepulcro.»

mistas, el escándalo y la exageracion llegaron á su colmo. Un mandarin de letras, llamado Chun-yu-yue, indignado de lo que acababa de oir, y no pudiendo sufrir que de aquel modo se rebajase á la antigüedad, objeto de su veneracion, se levantó y dijo:

«Ese hombre que acaba de alabaros con tan desmesurada impudencia, no merece, señor, el nombre de grande del imperio, de que se halla revestido. No es otra cosa sino un cobarde cortesano, un vil adulador, bajamente ligado á una fortuna inmerecida, y sin más miras que lisonjearos á expensas del bien público y de vuestra propia gloria. Yo no le imitaré ciertamente; y aprovechando vuestro permiso, os diré con toda libertad mi pensamiento.

»Las dinastías *Yn* (ó *Chang*) y *Tcheu* han dado leyes por espacio de mil y cuatrocientos años, y han producido príncipes cuyos nombres serán imperecederos, porque su sabiduría, sus virtudes y sus bellas acciones pasarán de boca en boca, de generacion en generacion, hasta la más remota posteridad. Nada podeis hacer mejor que tomarlos por modelo de vuestra conducta; siguiendo en todo sus huellas, vuestro nombre será inmortalizado por la historia al lado de los suyos.

»Tching-tang y Wou-wang, al fundar sus dinastías, no creyeron que debian ser *eternos*, lo cual es *quimérico;* sólo aspiraron á reinar el tiempo que les permitieran las vicisitudes humanas. Uno de sus primeros cuidados fué buscar apoyos sólidos para sostener un trono que, sin ellos, nunca les parecia seguro; y estos apoyos los encontraron en las personas de su propia sangre. Formáronles á cada cual un patrimonio, erigiendo en favor suyo principados y reinos, cuya soberanía les concedieron, aunque conservando sobre ellos el derecho de supremacía. Los convocaban cuando lo exigian las necesidades del imperio; prescribian á cada uno de ellos el género de auxilios que de él necesitaban; les daban leyes; les intimaban órdenes; y, en una palabra, les consideraban en todo como sus primeros súbditos, aunque revestidos de grandes honores. Ved, señor, lo que en mi opinion deberíais hacer para asegurar el trono del imperio á vuestros descendientes...»

Nada hay tan interesante y simpático para las conciencias honradas, en todo tiempo y lugar, como ese valor digno y elevado que sabe mirar cara á cara á la tiranía, reconvenirla por sus excesos y aconsejarla noblemente, desdeñando los peligros á que esta conducta puede conducir, en aras del bien de la patria. Así, el discurso del letrado habria sido digno de todo aplauso, si desgraciadamente no hubiera tenido por principal objeto defender una mala causa: el régimen feudal, cuya destruccion allí, como en tiempos modernos en Europa, era un progreso y un bien para las naciones.

El emperador interrumpió al letrado, ántes de que éste terminara su peroracion, manifestando que el asunto habia sido ya discutido y resuelto; pero que, no obstante, su importancia requeria que volviese á ser examinado, y al efecto, deseaba oir la opinion de su ministro, Li-sse. El discurso de éste, si puede tener la desventaja de defender los actos de un tirano, en cambio es del mayor interés como defensa del progreso, y sobre todo es un modelo de elocuencia política, que podria envanecer á cualquier hombre de Estado de los tiempos modernos. Cuando se considera que tales ideas salian del cerebro y de los labios de un hombre que vivia más de dos mil años há, se puede formar una idea de lo que habria llegado á ser aquella nacion á no detenerla en su camino quizá los mismos errores que el hábil ministro combatia tan victoriosamente.

«Preciso es convenir, dijo, que los hombres de letras se encuentran, en general, muy poco al corriente de lo que se relaciona con el gobierno: no de ese gobierno especulativo é imaginario, que no es sino un fantasma; sino del gobierno práctico, que consiste en mantener á los hombres dentro de los límites de sus recíprocos deberes. Con toda su pretendida ciencia, no son, en este punto, más que grandes ignorantes; saben de memoria todo lo que se practicaba en los tiempos más remotos, é ignoran, ó aparentan ignorar, lo que se practica en nuestros dias, lo que pasa ante sus mismos ojos.

»Prevenidos en favor de la antigüedad, de la cual admiran hasta los más grandes errores, manifiestan un desden supremo hácia todo lo que no se halla rigorosamente calcado sobre modelos, que el tiempo ha borrado casi enteramente de la memoria de los hombres. No saben otra cosa que citar á cada paso en sus discursos y en sus escritos los tres *Hoang* y los cinco *Ti*.

»Incapaces de distinguir lo que era conveniente en otro tiempo y lo que puede ser conveniente hoy; lo que era entónces útil, y quizá necesario, y lo que sería ciertamente perjudicial y funesto en los tiempos en que vivimos, quisieran que todo se hiciera exactamente lo mismo que lo que leen en sus libros. Pero áun en sus libros, en esos libros que nos citan á todas horas, ¿han leido, por ventura, que los tres *Hoang* (soberanos absolutos) fueran tan

serviles imitadores uno de otro, que el segundo no añadiera ni cambiara nada á lo que habia hecho el primero? ¿que el tercero se limitara servilmente á seguir las prácticas establecidas por sus dos antecesores? ¿Han leido que los cinco *Ti* (ó emperadores) se ciñeran, en todo y por todo, á ser ciegos imitadores de los primeros?... Nuestros letrados se engañan lastimosamente si piensan así. Y á más de engañarse, quieren engañarnos igualmente á nosotros, cuando afirman que los tres *Hoang* observaron una misma forma de gobierno, y siguieron prácticas idénticas.

»Lo que hay de verdad en todo esto, lo que no admite duda, es que cada uno de ellos, conservando de las leyes antiguas las que creyó buenas y útiles para el tiempo en que vivió, derogó las que le parecian enteramente inútiles, promulgó otras nuevas, y procedió, en fin, no como servil imitador de lo que se habia practicado anteriormente, sino como legislador ilustrado que sabe acomodarse á las necesidades de su tiempo.

»Como esto es precisamente lo más digno de imitacion en aquellos grandes hombres, en esto, sobre todo, los ha imitado Vuestra Majestad. Como ellos, habeis fundado casi de nuevo el imperio; sí, con mejor derecho que ellos podeis llamaros su fundador, porque habeis conquistado países que han aumentado considerablemente su extension, y que jamás estuvieron bajo su dominio; como ellos, habeis dejado subsistir las leyes y prácticas que podian acomodarse con las costumbres de hoy; habeis abolido lo que no os pareció conveniente, y establecido lo que juzgásteis necesario para el elevado objeto que os proponeis, el cual no es, como todos saben, sino el establecimiento de un gobierno sólido que pueda hacer perpétuamente la felicidad de los pueblos. ¿Qué pretenden, pues, esos letrados insolentes, denigrando sin cesar, como lo hacen, á un gobierno que deberian admirar, y que sin duda admirarian, si la instruccion de que tanto blasonan fuese real y verdadera? ¿Por qué se complacen en alabar tan exageradamente á los antiguos y en condenar todo lo que vos haceis? ¿No es lícito suponer que tratan de preparar poco á poco los ánimos para conducir á los pueblos á una completa rebelion? Tened cuidado, señor; estas gentes son más temibles de lo que podeis figuraros. En cuanto á mí, que hace mucho tiempo vigilo su conducta, que estoy al corriente de sus maniobras, y que los conozco á fondo, los considero como vuestros mayores enemigos. A toda hora se les ve arrastrar su ociosidad de casa en casa, y de uno en otro sitio público, extendiendo por doquiera los rumores más injuriosos para Vuestra Magestad.

»Si hubiera de darse crédito á sus palabras, se deberia consideraros como un príncipe hinchado por el orgullo, y que se cree insolentemente superior á todo cuanto hay respetable en la antigüedad: como un príncipe de carácter superficial, inquieto y descontentadizo, que todo lo trastorna y lo deshace en el imperio. Si publicais algun edicto, en seguida creen encontrar en él la injusticia, ó cuando ménos, le califican de inútil; si dais alguna órden, la eluden, critican hasta los términos en que está concebida, y hacen todos los esfuerzos imaginables á fin de atraer sobre ella el desprecio; si disponeis alguna obra de utilidad pública, dicen que gravais al pueblo, que oprimís á vuestros súbditos, haciéndolos víctimas desgraciadas de vuestros caprichos. La discrecion, ó más bien el respeto que os debo, me impiden descender á otros pormenores. Estas breves palabras os lo harán comprender todo. Nada de cuanto decís ni haceis es de su agrado: su acusacion ordinaria es la de que no se conducian de esta manera los sabios emperadores de las dinastías que precedieron á la vuestra.

»Semejantes expresiones, sin cesar repetidas, apagan en el corazon de vuestros súbditos todo afecto hácia vos. Son otras tantas semillas de rebelion que germinan insensiblemente, se arraigan, y si no se pone remedio, crecerán y darán frutos muy funestos.

»Los letrados forman en el imperio una clase especial y distinta de las demás. Poseidos de orgullo é infatuados con su pretendido mérito, no encuentran bueno sino lo que está conforme con sus ideas; no tienen más ideal que las costumbres añejas, las ceremonias antiguas, incompatibles ya con las necesidades de nuestra época; no juzgan verdaderamente útil más que esa vana ciencia que tanto los realza á sus propios ojos, y que en realidad los hace inútiles á todo el resto del género humano.

»¿Me atreveré, señor, á proponeros aquí, sin rodeos, lo que en mi opinion debeis hacer? Las vías de dulzura y de condescendencia no han hecho mella alguna en el ánimo de estos hombres díscolos é indómitos; todas las consideraciones que se les han guardado, no han hecho más que persuadirlos de que eran temibles, y hacerlos más y más insolentes. Urge, pues, adoptar otros medios, ó más bien, el único medio eficaz para cortar de raíz un mal que, si no se remediara pronto, llegaria á ser incurable.

»Los *libros* son los que inspiran á esos orgullosos letrados los sentimientos de que se envanecen; *quitémosles sus libros.* Privándolos así para siempre de lo que alimenta su soberbia, podremos abrigar la esperanza de acabar con la

fuente de su indocilidad. Exceptuando los libros que tratan de medicina y de agricultura, los que explican la adivinacion por los *Kua* ó *líneas* de Fo-hi, y las Memorias históricas de vuestra gloriosa dinastía, desde que empezó á reinar en los estados de *Thsin*, mandad, señor, que sea entregado á las llamas todo ese inmenso fárrago de escritos perniciosos ó inútiles de que estamos inundados, sobre todo aquellos en que se exponen detallada y prolijamente los actos, usos y costumbres de los antiguos. Cuando no tengan á la vista esos libros de moral y de historia que les representan con tanta pompa á los hombres de los siglos pasados, ya no pensarán tan de contínuo en ser sus serviles imitadores; no nos echarán en el rostro, como un crímen, el que no sigamos en todo su ejemplo; no harán ya esas comparaciones, siempre odiosas en boca suya, del gobierno de Vuestra Majestad con el de los primeros emperadores de la monarquía.

»Ahora ó nunca es llegado el tiempo de sellar los labios á los descontentos y de poner un freno á su osadía. Sepan de una vez que vuestro poder no tiene límites más que los que vos mismo querais fijarle. Conozcan al fin por experiencia propia que un castigo largo tiempo retardado, no por esto es ménos terrible para los que no han tratado de evitarle corrigiéndose en tiempo oportuno.

»No querais, señor, pagar con un arrepentimiento inútil una bondad y condescendencia inoportuna. El mal apremia, y es de los más violentos; el remedio debe ser proporcionado y no retardarse. Empezad por los mandarines que tienen á su cargo la historia; ordenadles que inmediatamente reduzcan á cenizas todos esos monumentos inútiles que tan esmeradamente conservan. Dad una órden análoga á los magistrados depositarios de las leyes; las que emanaron de vuestra autoridad suprema, agregándoles todas las demás disposiciones particulares que habeis adoptado en diferentes ocasiones y materias, bastarán y áun sobrarán para su instruccion. Que hagan de ellas una coleccion completa, la cual formará un código particular que les dirigirá con acierto en la administracion de la justicia. Por lo que toca á los demás ramos del gobierno, Vuestra Majestad, cuyo talento brilla con vivos destellos, cuya inteligencia todo lo penetra, cuya sabiduría todo lo prevée, sabrá proveer sin dificultad, segun exijan las circunstancias. El *Chu-king* y los demás libros que hasta hoy servian de regla de conducta, y que de hoy más serán inútiles, deben caer para siempre en el olvido: *que sean, pues, presa de las llamas.*

»Prohibid á vuestros súbditos conservar, bajo ningun pretexto, ni el más insignificante de los libros condenados; publicad una ley rigorosa que los obligue á entregar á los mandarines de que dependan inmediatamente todos los que poseian ántes de la prohibicion; obligad á los mandarines á hacer escrupulosas pesquisas para asegurar la obediencia de sus gobernados; sometedlos á las mismas penas que los infractores en caso de prevaricacion ó simple negligencia por su parte; asignad recompensas á los denunciadores sinceros é imponed castigos á aquellos que, conociendo á los infractores de vuestras órdenes, no los denuncien á los mandarines. Además de esto, mi opinion sería que se impusiera pena de muerte irremisiblemente á cualquiera que, en lo sucesivo, se permitiera condenar en discursos injuriosos ó desaprobar con palabras indiscretas la conducta de Vuestra Majestad. Los súbditos que de tal modo se producen, merecen ser castigados como rebeldes; porque, en efecto, los discursos injuriosos ó las palabras indiscretas que condenan la conducta del soberano, son discursos y palabras que tienden á la rebelion.

»En cuanto á aquellos que, sin condenar abiertamente al gobierno actual, insistan en el sistema de hacer comparaciones con el gobierno de los antiguos, puede bastar para su castigo la marca en el rostro con un hierro candente en señal de ignominia.

»Se puede señalar un plazo de treinta dias para la publicacion de vuestras órdenes en todo el imperio. Si cumplidos los treinta dias se descubre algun refractario ó negligente, debe castigársele con todo rigor; en el primer caso, privándole de la vida como criminal de lesa majestad; y en el segundo, aplicándole la marca, tanto para hacerle expiar una inteligencia culpable, como para escarmiento de los demás» (1).

Si las conclusiones de este discurso se hallan dictadas por un espíritu de tiranía y de despotismo; si las medidas que en él se proponen son bárbaras, y más bárbaras y crueles todavía las penas pedidas contra los infractores, culpa es, sobre todo, de la época en que esto se hacía, época en que no se conocia más derecho respetable que la autoridad del soberano, considerando como el mayor crímen el desconocerla ó resistirla. Toda la diferencia entre los partidarios del gobierno y los de la oposicion se reducia á que unos invocaban la ciega sumision á lo presente, en tanto

(1) *Memorias sobre los chinos*, t. III, p. 269 y siguientes.

que los otros defendian la ciega sumision á lo pasado. La lucha, pues, era de dos despotismos; pero al fin uno de ellos representaba el progreso, como elocuentemente lo demuestra la primera parte del discurso del hábil ministro.

Terminado éste, el emperador cerró el debate con estas breves palabras: «En cuanto acabais de decir, no encuentro nada que no sea conforme á la razon y que no hubiera yo pensado ya más de una vez. A vos os confio el cuidado de la ejecucion; procurad que todo se haga como habeis dicho y lo más pronto que sea posible.»

«De este modo, dice el P. Amiot, se comenzó aquella famosa *proscripcion* que tan odiosa memoria ha dejado á través de los siglos.»

Aquel golpe de Estado, que tan funestas consecuencias tuvo para el conocimiento de la antigüedad china, puesto que ordenaba la destruccion de los principales monumentos históricos de aquella nacion, no fué, sin embargo, todo lo fatal que pudiera creerse; porque gran número de aquellos monumentos consistian en tablillas de bambú, que pudieron ocultarse más ó ménos incompletas. Así se explica cómo han llegado hasta nuestros dias los fragmentos más interesantes del *Chu-king* y demás libros canónicos condenados á perecer.

Además, segun hace notar el P. Gaubil (1), en el discurso de Li-sse no se habla de los libros que se hallaban en el tribunal del jefe de la literatura; y es asimismo cierto que no se destruyeron los mapas y las Memorias sobre los diferentes departamentos del imperio. El misionero, adversario encarnizado del célebre emperador y de su ministro, afirma que uno y otro aspiraban á tener al pueblo sumido en la mayor ignorancia, sobre todo en lo relativo á las virtudes y probidad de los primitivos tiempos, y añade que uno y otro profesaban los principios de la secta de *Tao* (racionalismo), siendo por lo tanto probable que no se intentara la destruccion de los libros de aquella secta. Igualmente refiere que habia en el imperio varias clases de caractéres que *Li-sse* hizo reducir á un solo género llamado *li-chu*, escritura que se mandó usar en todo el imperio y que subsiste hoy. Véase aquí otra de las reformas que las generaciones de veinte siglos han aceptado sin oposicion, y de que sin embargo no se ha hecho justicia á los reformadores.

Como quiera que fuese, el edicto incendiario suscitó, segun era de esperar, grandes actos de abnegacion por parte de los letrados, y muchos de ellos prefirieron sufrir la muerte á faltar á lo que consideraban una mision sagrada. Tal es en general el efecto de la política de represion: despues de no conseguir sino muy imperfectamente el objeto de sus propósitos, convierte en mártires á los que quizá bajo un gobierno prudente y sabio no habrian salido de la oscuridad; y en ocasiones llega á provocar una especie de competencia, en que todos se disputan el honor de ofrecerse como primeras víctimas al tirano. Así sucedió efectivamente en el tiempo á que nos referimos; la sangre de los letrados exaltó hasta el mayor grado el ardor de sus compañeros, que se lanzaron todos al peligro. No contentos con denigrar la conducta del emperador y dirigirle injuriosos sarcasmos, uno de ellos escribió un libelo en que se le retrataba con los colores más odiosos, y del cual se hicieron multitud de copias que circularon públicamente.

No hay para qué decir que el resentimiento del emperador hácia los letrados llegó á su colmo y estalló de una manera terrible. El autor del escrito habia huido; pero como fuese uno de los letrados más conocidos de *Kien-yang*, la capital, el emperador creyó ó fingió creer que estaba de acuerdo con los demás y que el libelo era la obra de todos, ó por lo ménos expresaba sus sentimientos respecto á él. Entónces ordenó á los censores (2) que recorrieran la ciudad, entraran en las casas é interrogaran á los que las habitaban acerca del gobierno, prescribiéndoles que entregaran á los magistrados á cuantos se expresaran en sentido análogo al del libelo.

Obedecieron los censores, y sólo en la capital encontraron *ciento sesenta* y tantos letrados que tuvieron bastante serenidad de ánimo para no ocultar sus sentimientos. Chi-hoang-ti los hizo condenar á muerte, y la sentencia se

(1) *Cronologia china*, p. 64.

(2) La institucion de los *censores* cuenta en la China más de tres mil años de antigüedad, y parece haber producido tan excelentes resultados que no siendo más que siete en los tiempos antiguos, se aumentó su número hasta cuarenta. Su cargo se ejerce cerca de la persona del emperador; sus atribuciones alcanzan tanto á la vida privada como á la vida pública del soberano; y es de su competencia cuanto concierne á las leyes, las costumbres, la doctrina y el bien público. Su deber es corregir al emperador de sus defectos, haciéndole comprender las faltas que comete; estimular sus virtudes, mostrándole todo el bien que está obligado á hacer; suplir á su falta de conocimientos, proponiéndole cuanto pueda ser útil y beneficioso al imperio; impedir que se deje alucinar ó engañar por sus ministros ú oficiales, revelándole directamente su incapacidad, su mala fé, ó su negligencia; y en fin, defender á todo trance la causa del pueblo y de las leyes contra las intrigas, las ambiciones y la mala fé. Como semejante cargo exige una gran superioridad de talento, de penetracion, de sagacidad, de sabiduría y de conocimientos, no se confia naturalmente sino á los primeros letrados del imperio. Los emperadores á su vez consideran como un deber sagrado el mantener á los censores en el ejercicio de su elevada dignidad; el recibir con gratitud las indicaciones que aquellos les hacen, y utilizarlas convenientemente en beneficio del Estado, y el excitar continuamente su celo á fin de que no descuiden un momento el exponerles con toda confianza y sin rodeos cuanto pueda hacerlos á ellos más dignos del trono, y á sus súbditos más felices. *Memorias sobre los chinos*, t. IV, p. 96.

ejecutó con tanta barbarie, que sublevó hasta al hijo mayor del monarca, heredero presunto de la corona, el cual hizo vivas representaciones á su padre sobre aquel asunto; pero el monarca inexorable envió á su hijo á unirse al ejército y á sufrir las fatigas de la guerra.

Estos actos crueles tuvieron un efecto enteramente contrario al que se proponian sus autores. Léjos de asegurar en el trono á la dinastía de los Thsin, fueron un golpe mortal para ella; hundióse entre las ruinas de sus propias obras; y áun aquellas que por su incontestable utilidad le sobrevivieron, no han bastado para salvar el nombre Chi-hoang-ti de la execracion que sobre él ha fulminado la historia.

II.

Indispensable nos parece el conocimiento de los sucesos que hemos referido con la mayor brevedad posible, no sólo porque la gran revolucion que constituyeron es quizá el hecho más importante (tal por lo ménos la consideran la mayor parte de los historiadores) que registrán los anales chinos, cuanto porque marca verdaderamente la línea divisoria entre los tiempos verdaderamente antiguos y los modernos de aquella nacion. Y no creemos faltar á la exactitud calificando de modernos los tiempos posteriores al emperador reformista, supuesto que despues de la caida de su dinastía, bien fuese porque el odio á su memoria y á sus obras exaltase más que nunca el respeto y veneracion á lo antiguo, bien por otras causas, es lo cierto que las instituciones, las prácticas, los usos y costumbres llegan sin alteracion hasta nuestros dias, mostrándonos esa especie de estacionamiento que caracteriza particularmente á aquel pueblo y le distingue de los demás.

La historia de la revolucion consumada por Chi-hoang-ti explica además la escasez de monumentos antiguos en un país que debia poseer más que ningun otro, puesto que alcanza una edad superior á todos los otros, y poseia los principios fundamentales del arte y de la ciencia cuando éstos eran desconocidos al resto del mundo.

Los monumentos que aún existen de la antigua civilizacion china no son de la misma naturaleza de los de Egipto, Asiria, Grecia y Roma, que el tiempo parece ha respetado por consideracion hácia el polvo de los antiguos pueblos de aquellas comarcas, que hace tantos siglos duermen en el sepulcro. Allí donde ha enmudecido en el seno de la nada la voz de los grandes pueblos, allí tambien parece que se ha detenido el brazo de la destruccion. Pero en un país como la China, cuyo orígen se confunde con la infancia del mundo, y en que los siglos y las dinastías se han sucedido sin interrupcion hasta nuestros tiempos, las grandes y repetidas revoluciones que aquel imperio ha experimentado han borrado de su superficie casi todos los monumentos que hubieran podido atestiguar su antiguo esplendor. Y sin embargo, tal vez á una de estas grandes causas de destruccion se debe la conservacion de los monumentos que aún quedan de aquellos remotos tiempos.

Hemos visto que al llevar á cabo sus empresas guerreras Tsin-chi-hoang-ti hizo destruir todos los monumentos que revelaban la gloria y poderío de las tres dinastías anteriores. Los sepulcros, las ruinas de las ciudades, los canales y los rios salvaron de la proscripcion monedas, vasos de bronce, urnas y algunos otros objetos de arte. Muchos de ellos fueron hallados nuevamente despues de la caida de la dinastía de los Tsin. Recogidos cuidadosamente, fueron conservados desde entónces en Museos ó en colecciones particulares; se han hecho de ellos descripciones acompañadas de dibujos que los reproducen fielmente con sus antiguas inscripciones.

El emperador Kien-Lung, que reinó desde 1736 á 1796, hizo publicar en cuarenta y dos tomos chinos una descripcion y grabados de todos los vasos antiguos que existen en el Museo imperial. Un ejemplar de esta magnífica obra, que no tiene rival en Europa, existe en la Biblioteca nacional de París, y entre los *mil cuatrocientos cuarenta vasos* que en ella están descritos y representados, se trasladaron los más notables en la obra titulada *La China*, por G. Pauthier, publicada por primera vez en aquella capital en 1836, acompañándola con una traduccion de las descripciones escritas en chino. En la representacion de aquellos vasos, algunos de los cuales, segun los más autorizados críticos, se remontan á los primeros tiempos de la dinastía de los Chang (1766 ántes de J. C.), se demuestra bien claramente el grado de perfeccion á que habian llegado ya las artes en China en aquellas remotas épocas.

Aunque los historiadores chinos nos refieren que Yu, más de 2000 años ántes de nuestra Era, hizo fundir nueve

vasos de bronce, en los cuales se habia grabado la descripcion de las nueve provincias del imperio chino, sin embargo, ya sea por los estragos del tiempo, ya por la multitud de revoluciones que ha sufrido el imperio, ó más bien por el efecto combinado de estas dos fuerzas destructoras, no ha quedado producto alguno del arte chino, anterior á la segunda dinastía, que empezó á reinar 1766 años ántes de la Era cristiana. A esta época deben referirse los vasos más antiguos de la coleccion del emperador, segun los autores críticos del gran Catálogo de vasos y demás antigüedades del Museo imperial de Pekin. Su crítica, basada en la forma y el contenido de las inscripciones de dichos vasos, no permite poner en duda la antigüedad de aquellos curiosos productos del arte y de la ciencia de los anticuarios chinos. Y conviene advertir que no hay país en que haya existido mayor y más general aficion á los objetos de arte antiguos que en China, y en ninguna parte se ha cultivado más la ciencia arqueológica. Uno de los últimos vireyes de Canton, llamado Yuan-Yuan, gran aficionado á las antigüedades y erudito arqueólogo, ha publicado una obra notable sobre las antigüedades de su país, que habia reunido con grandes gastos, y que le sirvieron para esclarecer muchos puntos de la historia y del orígen de la lengua china. Esta aficion á los objetos de arte y á las antigüedades nacionales, que se extendió en la época del renacimiento de las letras en China, bajo la dinastía de los Sung (en el siglo xii de nuestra Era), dió orígen á esa clase de abusos que acompañan siempre á los grandes movimientos del espíritu humano. La codicia especuló con una pasion generosa; pero los verdaderos arqueólogos no fueron mucho tiempo víctimas del engaño, cuyos efectos no alcanzaron á los gabinetes de los sabios y de los anticuarios ilustrados.

Preciso es convenir en que nunca se ofreció á las investigaciones del pensamiento campo más vasto é interesante: ¿quién podria citar un pueblo cuyo orígen fuera más remoto, que abrazase un horizonte más extenso, y cuya historia y tradiciones comprendieran tan larga série de siglos? ¿Cómo no habian de existir en él infinitas antigüedades y gran número de anticuarios?

Otra de las causas que contribuyeron poderosamente á desarrollar entre los chinos ilustrados la aficion á las antigüedades de su país, es la admiracion profunda y, por decirlo así, fanática que profesan á todas las cosas del pasado. Este exceso de admiracion y de respeto les quita, como hemos repetido, todo deseo de adelanto y de progreso, y detiene fatalmente el desarrollo de sus facultades científicas.

El gran catálogo imperial de las antigüedades chinas contiene la descripcion de más de *mil doscientos* vasos, clasificados bajo la segunda y tercera dinastía, es decir, desde 1766 hasta 250 ántes de la Era cristiana. Entre este número hay 233 designados con el nombre genérico de *ting*, *trípode* ó vaso de metal de tres piés, que se usaba principalmente en los sacrificios, como se observa igualmente en la antigüedad griega. Otros 168 vasos llevan el nombre de *tsin* ú *honoríficos*, porque eran signos de honor que el emperador ó un príncipe concedian á los que en su concepto los habian merecido por grandes servicios prestados al Estado en los diferentes cargos públicos, ó por sus talentos superiores. Estos vasos honoríficos eran conservados cuidadosamente por aquellos que los habian recibido y por sus descendientes. No es, pues, extraño que estas dos primeras clases sean más numerosas que las otras, cuyos nombres son, por ejemplo: *lui*, ó vasos para contener vino, con nubes y tormentas pintadas en su contorno; *tcheu*, ó vaso en forma de barco; *yeu*, vaso de tamaño mediano, usado en las ceremonias ó sacrificios para contener el vino; *hu*, vaso para vino ó té; *tsio*, vaso ó copa empleada en los templos para contener una especie de vino, al hacer las ceremonias de un sacrificio; *kia*, vaso ó copa de piedra preciosa para contener vino; *ku*, copa para vino, hecha de asta y usada en las fiestas campestres; *tchi*, especie de copa, hecha de asta y usada tambien en las aldeas para beber vino, etc.

En la *Historia de la China*, por Pauthier, ántes citada, se representan cuatro vasos de los pertenecientes á la segunda dinastía, y algunos más de la tercera, uno de los cuales presenta una inscripcion en caractéres antiguos, cuya significacion parece ser la siguiente: El príncipe de Lu ha hecho homenaje á Wen-Wang de este vaso honorífico. Wen-Wang es el nombre del célebre fundador de la tercera dinastía: el príncipe del Estado de *Lu* era Tcheu-Kung, su hijo, que vivió unos mil doscientos años ántes de nuestra Era. Esta es ya una fecha positiva, que refiere la fabricacion de aquel vaso á una época casi contemporánea de la guerra de Troya. Así, dejando á un lado los vasos de la dinastía Chang, que se colocan entre 1700 y 1200 ántes de Jesucristo, no se puede ménos de reconocer que existen en el gabinete de antigüedades del emperador de la China objetos de arte de más de tres mil años de fecha, y que pueden rivalizar con lo más bello que la Grecia y la Etruria nos ha dejado en este género. Aquí tambien surge una cuestion, tan curiosa como importante, á saber: existe en los vasos chinos, y áun en la mayor

parte de los objetos de arte de aquel país, un ornamento que se ha tenido por europeo, y que se conoce con el nombre de *greca*, como para indicar su orígen griego. Este adorno, en forma de *meandro*, más ó ménos complicado, se encuentra en los vasos etruscos más antiguos, formando una especie de cinturon en la parte superior y en la inferior del vaso; y no parece que el modelo se haya tomado de la naturaleza, como los cálices de ciertas flores han dado á los artistas la idea de ciertas formas de vasos. En las obras de los artistas griegos y etruscos, este adorno no se halla tan prodigado como en las de los artistas chinos. En los primeros no es más que accesorio; mientras que en los segundos forma frecuentemente el adorno principal, y á veces el único, de los vasos y otros objetos de arte; tan repetido y variado se halla en ellos, que constituye verdaderamente la esencia del arte del escultor de adorno. Acabamos de ver que se halla grabado en vasos chinos del siglo XII, ántes de nuestra Era, es decir, en objetos de arte de la mayor antigüedad conocida. Es verdad que, refiriéndose á las leyendas homéricas, los héroes del ejército griego que asistieron al sitio de Troya, llevaban adornos en forma de *meandro;* tal es, por ejemplo, el escudo de Agamenon, segun le describe la *Iliada*, y en el cual se veian tambien dragones y otros animales fantásticos, como se ven en los vasos chinos. Pero en cambio pueden citarse los vasos de la dinastía de los CHANG, que se remontan á época bastante anterior al sitio de Troya, y en los cuales se ve el mismo adorno. La induccion, que con frecuencia se apoya en bases tan sólidas como los hechos históricos más acreditados, podria conducirnos á creer que el citado adorno es de orígen chino, y que pudo ser importado á Europa en tiempos muy remotos, como la seda, que los antiguos convenian unánimes proceder de la *Sérica*, ó país de la seda, nombre con que era conocida la China.

Sin embargo, algunos anticuarios, poco conocedores de los productos del arte chino, han pretendido explicar muy fácilmente el adorno de que se trata. «El *meandro* era un adorno muy usado, dice Millin *(Monumentos antiguos inéditos*, t. I, pág. 132), en los vasos y en los vestidos. Es una línea que gira muchas veces sobre sí misma: su invencion se debe á los relatos de los poetas sobre las sinuosidades de este rio, tan celebrado en sus escritos. Segun Estrabon, todo lo que era tortuoso y continuo recibia el nombre de *meandro*. Los artistas empleaban este adorno en las orlas de los vasos y de los vestidos. El borde superior de los vasos se halla siempre adornado de esta manera, ó bien de una corona, y el *meandro* ocupa la parte inferior. Por una ingeniosa alegoría, la corona indica la cumbre, y el meandro aisla enteramente la obra en su parte inferior, por donde parece que corre. Compréndese cuán poco natural sería invertir el órden de estos adornos, y es un cuidado que no siempre han tenido los artistas modernos.»

Si esta explicacion del adorno llamado *meandro* fuera verdadera, los artistas chinos deberian ser juzgados como los artistas modernos. No poseyendo ni unos ni otros el sentido tradicional y primitivo de este adorno, le habrian empleado á la ventura, como se hace generalmente con todo lo que no se comprende: esto es lo que distingue tan profundamente las épocas complejas de imitacion, de las épocas simples de invencion, en las que todo tiene su lugar y su destino.

En el *Tchun-tsieu*, obra histórica de Confucio, se halla un párrafo que confirma plenamente la gran antigüedad de la fabricacion de los vasos en China. LIN-TSEU responde al rey de TSUN-HOAN que le preguntaba sobre el orígen de los vasos y otros objetos de arte de la antigüedad: «Cuando el fundador de la dinastía HIA (el emperador YU, que reinaba 2250 años ántes de nuestra Era) se halló en posesion del imperio, envió á varias personas en diferentes direcciones, con la mision de recoger cuanto hallaran de raro y curioso. Habiendo recibido como presente del príncipe KIEU-MU un lingote de oro, le mandó fundir y *fabricó vasos que fueron consagrados á divinidades ó espíritus imaginarios*. Los príncipes de la dinastía CHANG los copiaron de él, como los de la dinastía TCHEU los copiaron de los CHANG» (1).

Entre los vasos de la coleccion imperial, reproducidos en la obra de Pauthier, ya citada, casi todos presentan como adorno el *meandro*, grabado, ya en sus asas, ya en sus bordes, y alternando con otros adornos, como coronas de follaje, etc. Muchos de ellos afectan una forma y corte elegantísimos, muy semejantes á los vasos griegos. Algunos son de una mezcla de oro y plata, que tiene gran importancia, porque demuestra que en la remota época de su fabri-

---

(1) La emperatriz *Wou-heu*, de la dinastía de los THANG, que reinaba por los años de 696, hizo tambien fundir y colocar á la puerta de su palacio nueve grandes vasos ó *ting* de cobre de dos asas, y en forma de trípode, hechos á imitacion de los del gran YU Veíase en ellos representado el imperio, dividido en nueve partes, segun la division antigua. Pero además se habia añadido los nombres de las capitales y de las principales ciudades, un resúmen de sus producciones, y la naturaleza de los subsidios particulares que ofrecian al tesoro imperial y á los almacenes públicos. Uno de los vasos que representaba la provincia de *Yu*, tenia 18 piés de altura, y pesa unos 1.800 *tan* ó quintales de cobre. Los demás vasos median 14 piés de altura, y pesaban cada uno 1.200 quintales. Para fundir aquellos nueve *ting* ó vasos, se emplearon 560.700 libras de cobre.

cacion habia llegado ya á perfeccionarse notablemente el arte de fundir y combinar los metales. Uno de ellos lleva una inscripcion que expresa un voto de felicidad: *¡Diez mil años sin violencias ni perturbaciones!* Otro presenta por inscripcion el carácter *kiú*, que significa *ensalzar*, *reverenciar*, *sacrificar víctimas*, la cual demuestra suficientemente el uso del vaso. Casi todos llevan igualmente inscripciones análogas, pues es sabido que los chinos tienen la costumbre de grabarlas en todos los objetos de su uso particular.

Todos estos vasos, segun la descripcion que de ellos hace el catálogo, pertenecen á la dinastía de los Chang ó de los Tcheu. Y como quiera que estas dos dinastías se hallan comprendidas entre las tres que los chinos recuerdan siempre con veneracion y respeto, siendo para ellos, como hemos visto, una especie de religion el imitar sus costumbres y prácticas, nada más natural y probable que en tiempos posteriores, y por disposicion de otros soberanos, se hayan fabricado esta clase de objetos de arte imitando los primitivos con toda exactitud y destinándolos á usos idénticos. Por otra parte, hemos visto tambien que ya en el siglo xii hubo especuladores que se dedicaron á la fabricacion de estos monumentos de la antigüedad china, y todo hace creer que semejante hecho se habrá repetido despues, multiplicándose por una y otra causa la produccion de esta clase de objetos, cada vez más favorecida, á medida que las relaciones de aquel imperio con Europa se han aumentado, y con ellas la demanda de obras de arte chinas para los mercados europeos.

Tal debe ser, á no dudar, la procedencia de la escogida coleccion de vasos de bronce chinos que existen en el Museo Arqueológico de Madrid. Adquiridos hace un siglo por la ilustrada diligencia del comisionado español en las islas Filipinas, D. Juan de Cuéllar, encargado por Cárlos III de enriquecer el Gabinete de Historia Natural, recientemente creado, con producciones del arte y de la industria de las razas asiáticas, no puede dudarse que aquel celoso funcionario procederia con el mayor esmero en la eleccion de objetos de tal importancia en la arqueología del Celeste Imperio. En dicha coleccion existen, sobre todo, una docena de vasos, cuya belleza y elegancia compiten con las de los que vemos descritos en el catálogo imperial, y áun algunos de ellos ofrecen una semejanza exactísima con éstos.

Entre los que no vacilaremos en llamar *ting*, ó vasos *sacrificatorios*, por la identidad que presentan con los así llamados en los libros chinos, figura en primer término uno de notables proporciones (52 centímetros de alto) y forma elegantísima, de cuatro caras, y sostenido por igual número de piés; cúbrenle labores que forman hojas y nubes; hállase provisto de dos asas, y en lo más alto de la tapa, primorosamente calada, álzase el dragon, emblema actual de los chinos. En una de sus caras, y en la parte más abultada del vaso, se ve un carácter, que tiene grande analogía con el de la dinastía de los Chang, si bien la ofrece mayor con el de la de los Sung. Como hemos dicho ya que en los últimos tiempos de ésta, ó sea en el siglo xii, se hicieron muchas imitaciones de los vasos antiguos, no repugna á la razon admitir la idea de que este vaso pudiera datar de aquella época, por más que esta opinion sea un tanto arriesgada tratándose de un pueblo que en el arte de imitar aventaja con mucho á cuanto pudieron hacer los italianos de los siglos xv y xvi para imitar los bronces del arte clásico-romano.

Sigue en importancia á este primer vaso otro, tambien del órden de los sacrificatorios, de menores proporciones, pues su altura no pasa de 39 centímetros, de forma circular y con sólo tres piés; sus adornos representan nubes y murciélagos, y entre los ricos calados de su copa se ve la figura del dragon, dividida en tres trozos, formando la cabeza el asidero. No ostenta carácter alguno por el cual pueda referírsele á una época determinada.

El tercero, en el órden en que los vamos describiendo, es tambien circular, algo menor en altura (38 centímetros), con tres piés, en cuyo arranque hay representados mascarones, tapa ricamente calada con el dragon en lo alto, y en el cuerpo del vaso labores, entre las que figura la *greca* ó *meandro*, tan característica en estos objetos, como ya hemos hecho notar.

Sigue á éstos otro vaso, cuya belleza y delicadeza puede competir sin desventaja con las más esmeradas producciones del arte moderno. Es, como los anteriores, de forma circular, de 30 centímetros de altura, sostenido por tres piés y notable por sus asas, que las forman dos roedores admirablemente modelados, aunque no tanto como la tapa, que representa ramas de vid, y sobre su centro se alza otro roedor sostenido sobre su cuarto trasero y comiendo una fruta, el cual sirve de asidero.

Muy parecido á éste, aunque no tan rico, se ve otro de la misma forma, pero de menor tamaño (25 centímetros), tambien con tres piés y dos asas, que asimismo representan roedores; su tapa la forman ramos y hojas de hiedra, modeladas con el mismo primor que el vaso que precede y con esa rigorosa exactitud que forma la cualidad más

característica de las obras de arte de los chinos, cualidad que ellos consideran como la más esencial, y de la que, por lo tanto, se envanecen.

Debemos tambien colocar en el número de los vasos sacrificatorios otro, que si bien de forma distinta de los anteriores y sin equivalente entre los que hemos visto representados en la coleccion imperial, tiene sin embargo cierta analogía con algunos de éstos. Su forma se parece á la de un cestillo cuadrilongo, sin piés, de una altura de 10 centímetros, y 17 de longitud; tiene tapa y asa movible, y su único adorno consiste en el calado de la tapa y del borde del vaso, que representan uno y otro, con más ó ménos exactitud, la *greca* ó *meandro*.

Estos son los vasos que creemos poder llamar con propiedad *sacrificatorios*, en razon á la completa semejanza que ofrecen con los así designados en las obras que tenemos á la vista. En cuanto á los llamados *honoríficos*, la coleccion de nuestro Museo los posee no ménos preciosos, y que en nada desmerecen de los modelos de la coleccion imperial. Su forma es la de lo que vulgarmente se llama *jarron* ó *florero;* y se comprende que así sea, porque habiéndose fabricado desde un principio estos objetos para formar regalos ó recompensas concedidas por los soberanos á personas que se habian hecho acreedoras á tales distinciones, esta forma era la más á propósito para hacerlos figurar entre el mobiliario de sus casas, sobre las mesas ó en otros sitios análogos.

El mayor de esta clase que posee el Museo tiene de alto 44 centímetros; presenta cuatro caras, ensanchando algo por la base y por la boca, y asimismo á la mitad de su altura; entre sus relieves figura el *meandro* ó *greca*, y en su parte media se ve el mismo carácter que hemos citado al describir el primero de los vasos *sacrificatorios*, pudiéndose por lo tanto hacer respecto de él las mismas consideraciones que dejamos expuestas.

Síguele en tamaño (43 centímetros de alto), otro de forma circular, como el anterior con dos asas, ensanchando por la base y la boca, y presentando á la mitad de su altura un abultamiento completamente esférico, sobre el cual aparece de relieve un adorno tan frecuente como el *meandro* en los objetos de arte chinos: el *laberinto*.

Formando par se ven otros dos que difieren algo en la forma de los anteriores; son de cuatro caras, más abultados por el centro que en la base y boca; presentan dos asas, y entre sus labores se observa tambien el *meandro* sirviendo de orla en la parte superior é inferior. Su altura no pasa de 39 centímetros.

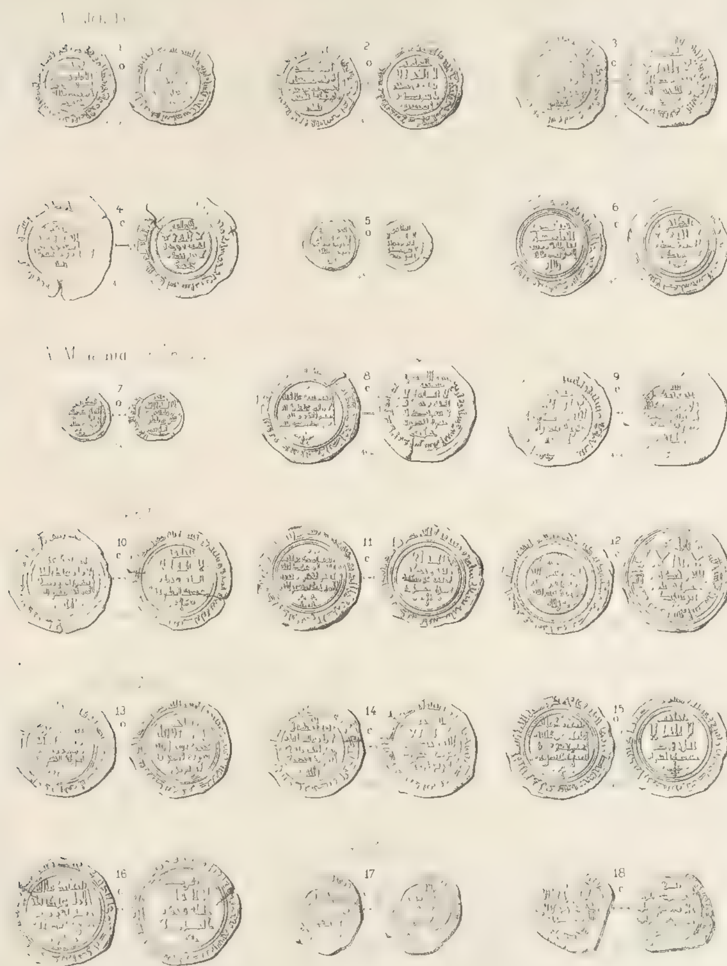
Todavía se separa más de la forma general uno que representa el tronco de un árbol, con ramas que de él salen y le dan vuelta; entre éstas y sus hojas se ven algunos murciélagos. Tiene 37 centímetros de alto, sin que conozcamos ninguno parecido á él entre los modelos de la coleccion imperial.

Finalmente, forman quizá la parte más bella de la coleccion del Museo de Madrid otros cuatro vasos, de la clase de los honoríficos, y que tienen su representacion exactísima entre los que vemos copiados del Museo imperial de Pekin. Su forma es sobremanera elegante, casi tubular, un tanto ensanchada por la base y muy ensanchada en la boca. Sus relieves se hallan divididos en tres grandes secciones: la primera, que marca el ensanche inferior; la segunda, que ocupa la parte central del vaso; y la tercera, todo el ensanche superior, que comprende la mitad de la altura total (29 centímetros). Las dos secciones inferiores se dividen cada una en cuatro recuadros orlados por el *meandro*, y conteniendo en medio adornos que parecen los elementos de aquél. La seccion superior la forman cuatro hojas, cuyos vértices tocan á la boca del vaso, y que muy verosímilmente figuran hojas de *loto*, porque se parecen absolutamente á las de esta planta que se ven en los monumentos egipcios; y es sabido, además, que uno de los vejetales conocidos en la antigüedad con este nombre es el *lien-hoa* ó nenufar blanco, planta simbólica y sagrada entre los chinos, que no dejan de representarla á cada paso en sus obras de arte. En la base de estas hojas se ven relieves que figuran mónstruos, y en su extension los elementos del *meandro*, que tambien les sirve de orla. Repetimos que estos cuatro vasos forman los objetos quizá más bellos de esta escogida coleccion de bronces, y el estudio de todos ellos puede conducir á un conocimiento exacto de esta parte de la arqueología china.

Uno de los caractéres que hacen notables á estos vasos, es el bello color cobrizo que ostentan y que contribuye á que parezcan de fabricacion reciente. Si hemos de dar crédito á lo que sobre esto dicen el P. Amiot, el abate Grossier y otros, al tratar de las artes industriales de los chinos, este color y aspecto tan agradable se obtienen con el auxilio de un barniz particular, compuesto de varios ingredientes, entre ellos el cardenillo, la sal amoniaco, el cinábrio y el vitriolo; estos simples se mezclan con vinagre, y formando una pasta se extienden por la parte exterior del vaso, cuyo interior se llena de carbones encendidos para que se seque con la mayor rapidez posible, repitiendo toda la operacion tantas veces como sea necesario á fin de obtener el color y aspecto apetecidos. Ignoramos hasta qué punto serán fundadas estas noticias, y si dichas manipulaciones están en uso actualmente. Pero sea el quiera el procedi-

miento empleado, los resultados no pueden ser más satisfactorios, porque el tinte cobrizo que presentan los vasos existentes en el Museo de Madrid, subsiste en toda su pureza y brillantez despues de cien años que llevan dichos vasos en España, sin contar además los que tuvieran de existencia en la época en que fueron remitidos.

Desde entónces acá las relaciones comerciales, sobre todo entre la China y Europa, han tenido un aumento considerable, verificándose una verdadera inundacion de objetos de arte chinos en nuestros mercados; pocas personas de las que pueden formarse un mobiliario elegante, dejan de contar curiosidades chinas entre los adornos de sus habitaciones; los Museos de todos los países poseen ricas y numerosas colecciones de obras de los artistas del Celeste Imperio. Estas circunstancias reunidas hacen hoy mucho más fáciles y cómodas las adquisiciones, pero en cambio dan tambien facilidad mayor á las supercherías, como sucede siempre que toma grandes proporciones la demanda de cierta clase de objetos. En el tiempo en que se formaron las colecciones que hoy enriquecen en su mayor parte nuestro Museo Arqueológico, no existia este inconveniente; y además, el sistema que se siguió para las adquisiciones, tampoco permitia fácilmente que se introdujeran en ellas objetos que no trajeran el sello de la más irrecusable autenticidad. Así el estudio que sobre ellos se haga, no puede ménos de conducir al conocimiento exacto del arte que representan. Felices nosotros, si con nuestro humilde trabajo hemos podido facilitar aunque sea un paso no más en tan interesante estudio, cosa que realmente no nos atrevemos á esperar.



MONEDAS DE LOS ABBADIES DE SEVILLA

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO

SOBRE

LAS MONEDAS DE LOS ABBADIES DE SEVILLA,

POR

DON FRANCISCO CODERA,

CATEDRÁTICO DE ÁRABE EN LA UNIVERSIDAD CENTRAL.

(1)



Entre las dinastías, que á la disolucion del Califado de Córdoba se dividieron la España musulmana, ninguna otra reviste la importancia que la fundada en Sevilla por el kadí de aquella poblacion Abu Al-Kaçem Mohammad ben Abu Al-Walid Içmail ben Mohammad ben Içmail ben Koraix ben Abbad.

Las monedas acuñadas por los príncipes de esta dinastía son de suma importancia para el estudio de la numismática arábigo-española en este período, el más oscuro de nuestra historia musulmana; pues aclaran hechos muy importantes de esta dinastía en relacion con los de otras, fijando fechas que, ó no se encuentran en parte alguna, ó por hallarse en contradiccion las que dan unos autores con las que traen otros, no han podido ser resueltas con acierto por la crítica moderna: otra importancia, quizá mayor, tienen las monedas de los Abbadies; pues por ser su historia bastante conocida, por la multitud de nombres y títulos que aparecen en éstas como en las de los otros reyes de Taifas, pueden servir mucho para la explicacion de las que pertenecen á la misma época, sentando principios, que, de otro modo, sería difícil comprobar; pues en éstas se ve claro que un mismo rey con frecuencia cambia de títulos, sin poner en la moneda su verdadero nombre: como tal variedad de títulos es indicada alguna vez por los historiadores de esta dinastía, aunque sin fijar la fecha de tales cambios, compréndese cuánto podrán servir como punto de partida para el estudio de las monedas de ciertas dinastías, que siendo casi desconocidas, presentan la dificultad de que los reyes sean designados por títulos, de los cuales por ningun otro conducto tenemos noticia.

En estas monedas tambien se ve de un modo evidente la muy varia acepcion de la palabra *hachib*, variedad que ha producido más de una equivocacion: este título, si en tiempo de la dinastía de los Omeyyas se aplica al primer ministro, en el período de los reyes de Taifas, ó bien es el rey quien le lleva, como veremos en las primeras monedas de Al-Mótadhid, ó lo transmite á su hijo primogénito, cuando él toma otro más pomposo.

Tres fueron los príncipes de esta dinastía, que durante un período de 70 años rigió los destinos de Sevilla, influ-

(1) Capitel arábigo procedente de la Aljafería de Zaragoza.—Museo Arqueológico Nacional.

yendo en gran manera en los acontecimientos que dan carácter á la historia de los musulmanes españoles durante la mayor parte del siglo v de la hegira (xi de nuestra Era.)

I. Abu Al-Kaçem Mohammad, kadí de Sevilla en 414 (26 de Marzo de 1023 á 15 de Marzo de 1024), llamado por su posicion é influencia á ponerse al frente del movimiento que, secundando el llevado á cabo en Córdoba, produce la caida del hammudí Al-Kaçem Al-Mamun, se constituye insensiblemente en jefe del partido árabe y slavo en contra de las aspiraciones de los hammudies de Málaga, que representaban al partido bereber ó africano; sin embargo de que, al ménos nominalmente, hubo de reconocer por algun tiempo la soberanía del hammudí Yahya, rival y sucesor de su tio Al-Kaçem.

Cuando hácia 427 (Noviembre de 1035 á Octubre de 1036), Córdoba y Sevilla se veian amenazadas por las armas de Yahya que habia fijado su cuartel general en Carmona, Içmail, rey de Toledo, echaba de Calatrava á un esterero, á quien el pueblo, adicto á la dinastía de los Omeyyas, habia reconocido por el verdadero Hixem II, de quien nadie habia sabido noticias ciertas desde que en 403 habia entrado en Córdoba por segunda vez Çuleiman Al Moçtaìn: decíase entre el vulgo que, habiéndose evadido del palacio, Hixem se habia ido á Oriente y que entónces habia vuelto á España: es lo cierto que hácia el 424 se presentó en Málaga un esterero, llamado Jalaf: de Málaga pasó á Almería, de donde fué echado por Zohair, en vista de los rumores que sobre su persona circulaban, estableciéndose despues en Calatrava, é Içmail, en vista de que más que á él obedecian al pretendido Hixem, hubo de hacer lo mismo que Zohair de Almería.—Comprendiendo Abu Al-Kaçem Mohammad el partido que de estos rumores podia sacar, llamó á su corte al pretendido ó verdadero Hixem, reconociéndole como legítimo Califa, despues de haber oido las declaraciones de los que mejor podian conocerle, los cuales, por lo visto, estaban dispuestos á declarar en el sentido que se quisiera; pues ya en 407 al hacer el hammundí Yahya iguales indagaciones, declararon que habia muerto y reconocieron su cadáver.

Probada la identidad de Hixem, el kadí Abu Al-Kaçem Mohammad comunicó la nueva á los señores de los diferentes Estados: muchos de ellos, entre los cuales citan los historiadores á Mohammad de Carmona, Abdo-l-Aziz de Valencia, Mochehid de Denia, el señor de Tortosa y á Ebn Chahuar, presidente de la república de Córdoba, reconocen la verdad del hecho y mandan hacer la *jotba* (oracion pública) por Hixem, poniendo su nombre en la moneda: no es probable que la aparicion de Hixem fuese creida, pero es lo cierto que oficialmente aparentaron creerla casi todos los jefes árabes y slavos, así como no la creyó casi ninguno de los del partido bereber: Abu Al-Kaçem añadia en su mensaje que Hixem le habia nombrado su *hachib*, y con este título gobernó en Sevilla; pero parece que, si Hixem fué reconocido, su hachib no pudo conseguir que le obedeciesen los que reconocian á su señor.

A pesar de las guerras contínuas que el nuevo hachib sostuvo con sus vecinos, poco pudo extender sus estados: esta tarea estaba reservada á su hijo Abu Amru Abbad, que poco despues tomó el título de Al-Mòtadhid.

II. Este, cuyo reinado dura desde 433 á 461, á fuerza de perfidias, consigue apoderarse de casi todos los pequeños Estados que rodeaban al de Sevilla: Mértola (435), Niebla (443), Huelva y Saltis, Silves, y Santa María de Algarbe (444), Ronda, Moron, Arcos y Xerez (445), cayeron sucesivamente en su poder: habiéndose apoderado de Algeciras hácia el año 450, faltábale apoderarse de Córdoba, antigua corte de los Omeyyas, para poder decir que de hecho era el heredero de Hixem II, cuya muerte, se dice, habia dado á conocer despues de haber echado de su pequeño reino de Algeciras al último hammundí Al-Kaçem, hijo de Mohammad y nieto de Al-Kaçem Al-Mammun; pero despues de haberle costado terribles amarguras el intento de apoderarse de Córdoba, pues fué ocasion de que él, por su propia mano, diese muerte á su hijo primogénito Içmâil Al-Mansur, hubo de dejar esta empresa á su hijo Mohammad.

Con la profunda herida que en el corazon del fiero Al-Mòtadhid habia abierto la muerte de su hijo Içmâil, se calma por algun tiempo la sed de conquista que le devoraba: vuelto á su fiebre, se apodera de Málaga, que pierde al poco tiempo por el descuido de su hijo Mohammad, el cual debió temer que su padre hiciera con él lo que con su hermano Içmâil: gracias á los versos que Mohammad le dirigiera, y á la intercesion de un piadoso ermitaño de Ronda, Al-Mòtadhid se reconcilió con su hijo: poco despues, Carmona, primer Estado contra el que Al-Mòtadhid habia dirigido sus miras, cayó en su poder dos años ántes de su muerte.

III. Abu Al-Kaçem Mohammad II, llamado despues Al-Mòtamid, continúa la obra de su padre, apoderándose de Córdoba por medios, no más leales que los que aquél empleara; pues habiéndole pedido auxilio Abdo-l-Melic ben Chahwar contra Al-Mamun de Toledo, rechazado éste, cuando Abdo-l-Melic se disponia para despedir al ejército

libertador, ve su palacio rodeado por el pueblo, que ganado por agentes secretos, aclama como rey á Al-Môtamid, siendo Abdo-l-Melic reducido á prision con toda su familia y enviado á la isla de Sáltis: no gozó en paz Al-Môtamid de su conquista; pues Al-Mamun de Toledo supo procurarse un agente, Ebn Ocaxah, que gracias á la inexperiencia y ligereza del príncipe Abbad, hijo de Al-Môtamid, á quien éste habia confiado el gobierno de la ciudad, se apodera de Córdoba por sorpresa, dando muerte al jóven príncipe.

Calcúlese el efecto que produciria en Al-Môtamid la noticia, doblemente fatal, de la pérdida de Córdoba y de la muerte de su presunto heredero á quien idolatraba: durante largo tiempo los esfuerzos que hizo por recobrar á Córdoba y vengar la muerte de su hijo fueron infructuosos: por fin, la ciudad fué tomada por asalto, y Ebn Ocaxah, que habia salido de Córdoba por una puerta, cuando las tropas entraban por otra, alcanzado por la gente enviada en su persecucion por Al-Môtamid, sabiendo que no podia esperar perdon de un padre á cuyo hijo predilecto habia dado muerte, vendió cara su vida.

Poco despues de apoderarse de Córdoba por segunda vez, le toca el turno al reino de Murcia de excitar la ambicion, si no de Al-Môtamid, de su privado Ebn Ammar, que en esta conquista habia de encontrar, si por de pronto el colmo quizá de sus aspiraciones, en término no muy lejano el fin trágico de su vida.

La toma de Murcia por Ebn Raxik, auxiliar importante del privado Ebn Ammar, á quien despues hizo traicion, cuando su estrella se eclipsaba, como la hizo despues á Al-Môtamid, puede decirse que es el punto culminante de la gloria de la dinastía de los Abbadies.

Las armas victoriosas de Alfonso VI, que en 478 (1085 C.) se habia apoderado de Toledo, no encontraban resistencia formal entre los musulmanes, los cuales no se atrevian á luchar con los cristianos ni áun en la proporcion de cinco contra uno: el rey de Sevilla, á pesar de la extension de sus estados, no estaba en mejores condiciones para resistir al torrente invasor; así que, á pesar de las prudentes reflexiones de su hijo Ar-Raxid, y sin negar que fueran fundados sus temores, se decide con los reyes de Badajoz y Granada á enviar un mensaje al almoravid Yuçuf, pidiéndole que pasase á España á contener las armas victoriosas de Alfonso: pasó en efecto, y aunque por poco tiempo, en la para España desgraciada batalla de Zalaca (479, 23 de Octubre de 1086), humilló y detuvo las armas hasta entónces victoriosas de Alfonso.

Si para la España cristiana fué funesta la venida del almoravid Yuçuf, para los príncipes musulmanes que la habian solicitado, lo fué mucho más; pues los temores de Ar-Raxid se vieron cumplidos bien pronto, cabiendo á su familia la suerte más desgraciada entre todos los príncipes destronados: que si todos tuvieron fin desgraciado, ninguno tan trágico como el del espléndido y generoso Al-Môtamid, condenado á miserable prision por largos años: prision amargada todavía más por el espectáculo de su esposa predilecta Itamad y el de sus hijas, condenadas todas á la miseria y á tener que ganar el sustento diario con el trabajo de sus manos.

Hecha esta ligera reseña de la historia de la dinastía de los Abbadies, reseña que era de todo punto indispensable, y que áun tendremos que ampliar en algunos puntos al discutir los datos que las monedas nos proporcionan, y compararlos con los que encontramos en los diferentes historiadores árabes, podemos ya pasar á la descripcion y exámen crítico de las monedas que hemos examinado ó visto citadas en los diferentes autores.

Del kadí Abu Al-Kaçem Mohammad, no sabemos si existen monedas: en ningun autor de cuantos hemos consultado se hace mencion de ellas, ni nosotros hemos visto ejemplar alguno en el Museo Arqueológico de esta corte, en la coleccion de la Academia de la Historia, ni en la no ménos rica de nuestro maestro D. Pascual Gayángos, quien además de franquearnos su coleccion y no ménos rica biblioteca, nos ha ayudado mucho con sus observaciones.

De los otros dos príncipes de esta dinastía, Al-Môtadhid, y Al-Môtamid, existen bastantes ejemplares; aunque no de todos los años, por el ningun cuidado que ha habido en recoger estas monedas, tan poco estudiadas y apreciadas entre nosotros, y que, gracias á la generosidad de los gobiernos de ciertas naciones, se van reuniendo en sus Museos, á donde nuestros sucesores habrán de ir á estudiarlas.

Las monedas de Al-Môtadhid, de oro ó de cobre, aunque éstas con el nombre de dirhemes, que se daba á las de plata, están todas acuñadas en Andalus, que aquí naturalmente no deberá tomarse por Córdoba, como en la época de los Omeyyas, sino por Sevilla; pues parece que ponian el nombre Andalus para indicar el derecho que los Abbadies pretendian tener á toda la España musulmana, en virtud de la sucesion del pretendido Hixem II.

Al-Môtamid, en los primeros años de su reinado, tambien acuña sus monedas con el nombre الاندلس Al-Andalus, pero despues, habiéndose posesionado de Córdoba, las acuña con el nombre de esta poblacion; y si por algun tiempo

las acuñadas probablemente en Sevilla llevan aún el nombre Andalus, poco despues aparecen con el nombre de Medina Ixbiliah.

Una vez apoderado de Murcia por las gestiones de su privado Ebn Ammar, era natural que en esta poblacion se acuñara moneda en su nombre durante el tiempo que estuvo bajo su dependencia, y así sucedió en efecto, al ménos en parte.

La moneda más antigua que de Al-Môtadhid conocemos, está acuñada en el año 437 de la hegira (19 de Julio de 1045 á 8 de Julio de 1046): en el N. 1 de la lámina que acompaña este trabajo, representamos un dinar perteneciente al Museo Arqueológico de esta corte, en el cual se lee:

I. A.	لا الــه الا	*No (hay) Dios sinó*
	الـلـه وحـده	*Allah: sólo-él:*
	لا شريك له	*no (hay. compañero para él*
	محمد	*Mohammad.*

M. بسم الله ضرب هذا الدينار بالاندلس سنة سبع و ثلثين واربع ما

(En el nombre de Allah fué-acuñado este dinar en Andalus año 7 y 30 y cuatro cientos.)

II. A.	الحـاجـب	*El-hachib*
	الامام هشام	*El-Imam Hixem*
	امير المومنين	*Amir de los creyentes*
	المـوّيد بالله	*Al-Muwayyad billah*
	عباد	*Abbād.*

M. محمد رسول الله ارسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين كله و

(Mahoma mensajero de Allah: envióle con la direccion y religion verdadera para hacerla visible sobre todas las religiones (aunque pese á los politeistas.)

Esta moneda, como hemos indicado respecto á todas las conocidas de Al-Môtadhid, proclama el imamato de Hixem II, como si realmente viviera: el verdadero rey de Sevilla consta con el título de *hachib*, que hay que unir al nombre propio Abbad, que figura en la última línea; pues es práctica constante en las monedas de los reyes de Taifas que el título y nombre del rey, ó los varios títulos, se distribuyan de este modo, ocupando la primera y última línea del área donde consta el nombre del imam ó Pontífice: esta costumbre se funda en la práctica anterior de que, cuando en la moneda se ponia el nombre del hachib con su título, ó el del ولى العهد *Wali-l-âhd* (príncipe heredero), se colocaban en el sitio más honorífico, y éste era el de estar el título encima del nombre del imam y el nombre propio debajo: algunas veces, aunque pocas, se coloca todo en una línea.

No creemos pueda suscitarse duda alguna respecto á la atribucion de esta moneda al rey de Sevilla Abu Amru Abbad; pues además de no encontrarse entre los reyes de Taifas ningun príncipe á quien pueda adjudicarse, la semejanza de tipo con las siguientes, que ya presentan el título de Al-Môtadhid, habria necesariamente de quitar todo escrúpulo; además de que consta llevó el de الحاجب El-hachib ántes de que tomara el de Al-Môtadhid.

No sucede lo mismo con el nombre محمد Mohammad, que figura en la 1.ª área: como en las monedas de Al-Môtamid hemos de encontrar ocupando el mismo lugar los nombres de dos personajes desconocidos, y que probablemente desempeñarian cargos análogos, el uno en Sevilla y el otro en Córdoba, creemos que el nombre محمد Mohammad está en el mismo caso; por más que pudiera quizá tomarse por el del hijo de Al-Môtadhid, que entónces tenia muy pocos años; pero que, si poco despues pudo ser nombrado gobernador de Huelva y mandar el ejército sevillano que habia de sitiar á Silves, bien podia á los cinco años figurar en las monedas.

Las monedas del hachib Abbad con las mismas leyendas que la que hemos descrito, son casi todas de oro, y pertenecen á los años 437 y 438.

Del año 439 hemos visto citado un dinar, que debe ser igual á los anteriores, segun la descripcion que de él hace M. Gaillard (1), pues dice: «1020. Dinar. — Au milieu, l'inscription arabe en quatre lignes: *Il n'y a de Dieu que Dieu unique, il n'a point de semblable. — Mohammed.* Autour: *Au nom de Dieu a été frappe ce dinar dans l'Andalus l'an 439 de la hégire.*»

«Rev. Dans le champ, en cinq lignes: *El-hadjib. — El-imam Hescham émir al-moumenin el-mourayed billah.— Abbad.* Autour, la mision prophetique de Mahommed. Or. mod. 10 T. B. C. Poids 3 gram. 10 centig.»

De este año sólo hemos visto original un dirhem que posee el Museo Arqueológico de esta corte: aunque no está en buen estado de conservacion, se distingue perfectamente la fecha تسع nueve, que no puede confundirse aquí con la unidad سبع siete: por tanto, resulta que, como vamos á ver, el cambio de leyendas en las monedas del hachib Abbad tuvo lugar entrado ya el año 439.

Desde 439 á 448 cuantas monedas de Al-Mòtadhid conocemos, tienen las mismas leyendas y distribuidas del mismo modo: varían algun tanto en los adornos y en pequeños detalles que sólo cabrian en una descripcion completa y detallada de las monedas españolas.

Damos en el N. 2 el grabado de un dinar del año 439: pertenece á nuestro amigo don Antonio Cabré: en él leemos:

I. A.	الحاجب	*El-hachib*
	لا الـه الا	*No (hay) Dios sinó*
	الله وحده	*Allah; sólo-él:*
	لا شريك له	*no (hay) compañero para él*
	اسمعيل	*Içmail*

M. بسم الله ضرب هذاالدينر بالاندلس سنة تسع وثاثين واربع ما

(En el nombre de Allah fué acuñado este dinar en Andalus año 9 y 30 y 4 cientos.)

II. A.	المعتضد	*Al-Mòtadhid*
	الامام هشام	*El-Imam Hixem*
	امير المومنين	*Amir de-los-creyentes*
	المويّد بالله	*Al-Muwayyad billah.*
	بالله	*billah.*

M. محمد رسول الله ارسله بالهدى ودين الحق ليظهره على الدين

(Mahoma mensajero de Allah; envióle con la direccion y religion verdadera para hacerla visible sobre todas las religiones (aunque pese á los politeistas).

Que nosotros sepamos, el primero que dió á conocer una moneda como ésta, fué el sabio obispo Slesvicense Adler, en su *Museum Cuficum Borgianum* Velitris, Pars. ii. Como entónces no se sabia que despues de muerto Hixem II se hubiera acuñado moneda en su nombre, sin embargo de que en ella se leia la fecha 44, distinguiéndose bien la decena 40, que no cabia dentro del reinado de Hixem, el sabio y diligente obispo no pudo ménos de atribuirla á este Califa: al tratar de investigar quién fuera el hachib Içmâil, naturalmente fueron vanos sus esfuerzos para encontrar en el reinado de Hixem II un primer ministro de este nombre.

En casi todos los Catálogos que se han publicado en estos últimos años, se cita alguna moneda con estas leyendas: nosotros las hemos visto de los años 439, 40, 41, 42, 43, 44, 45? y 48: las citadas por los diferentes autores perte-

(1) *Catalogue de monnaies antiques et du moyen âge recueillies en Espagne, dans les Iles Baleares, et en Portugal de* 1850 *á* 1854, par Joseph Gaillard, etc. Paris, imprimerie de J. Claye, rue Saint-Benoît, 7. 1854.

necen á estos mismos años: para determinar con exactitud aquel en que varía la leyenda, importaria averiguar si existen con estas mismas leyendas de los años 449 y 50; pues de este año las hay que tienen ya variedad en el nombre del hachib.

En estas monedas, el rey de Sevilla ya no figura con el modesto título de *hachib*, como sucede en las anteriores: Abbad trasmite á otro este título, y él toma el de المعتضد بالله *Al-Mótadhid billah* (el que implora el auxilio de Allah).

En los historiadores no encontramos cuándo y con qué motivo tomó Abbad el dictado de Al-Môtadhid; pero es lo cierto, segun el testimonio de las monedas, que debió de tomar tal lakba sultánico, al ménos desde el año 439, y que ya le usó durante todo su reinado.

¿Quién es el hachib Içmâil que figura en la primera área de estas monedas, y cuyo nombre, Adler buscó en vano en el reinado de Hixem II?

Parece indudable que este hachib Içmail es el hijo de Al-Môtadhid, titulado *Al-Mançur* y *Wali-l-âhd* (príncipe heredero), segun el testimonio de Ebn Hayan, que refiere detalladamente los sucesos que prepararon su muerte: fuese que Içmâil, á pesar de su esfuerzo, no pudo llevar á feliz término la empresa de apoderarse de Córdoba, ó que, como dicen otros, no se atreviese á ello por temor á encontrarse entre las fuerzas de Córdoba y las de Granada, que no dudaba irian en auxilio de sus aliados, es lo cierto que su padre se disgustó con Içmâil: las cosas llegaron á tal punto, que éste se reveló contra su padre, y en vez de acometer á Córdoba, sorprendió el alcázar de Sevilla y se apoderó de los tesoros de Al-Môtadhid, que estaba en el castillo de Az-Zahir: perseguido por el ejército de Al-Môtadhid, y no encontrando el apoyo que neciamente esperaba de los gobernadores de los castillos, hubo de acceder á reconciliarse con su padre por la mediacion de Ebn Abi Hasad, gobernador de un castillo en el límite del distrito de Sidonia: vuelto á Sevilla y castigados duramente sus parciales, principalmente su privado Abu Abd-Allah Mohammed Al-Bizilyení, Içmâil consiguió sobornar á los guardas, y determinó matar á su padre para sucederle en el mando, no ya disputarle parte de él: fracasado su intento por haberse presentado su padre al frente de sus tropas y haber sido Içmâil abandonado por sus parciales, huye; pero cogido por los soldados que su padre mandara en su persecucion, y llevado á presencia de éste, le dió muerte con sus propias manos sin hablarle una palabra.

¿Cuándo tuvieron lugar estos acontecimientos? M. R. Dozy, aunque en el pasaje de Ebn Hayan, publicado en el tomo I, pág. 256 de su obra *Loci de Abbadidis*, de donde están tomadas casi todas estas noticias, se refieren al año 450, en la segunda edicion de sus *Recherches sur l'Histoire*, etc., cree que deben referirse al 455, corrigiendo lo publicado, fundándose para ello en la autoridad del MS. de nuestro querido maestro D. Pascual Gayángos: como las monedas, en las que consta el nombre de Içmâil, no llegan más que hasta el año 448, y en las del 450 aparece ya con el título de hachib su hermano Mohammad, para nosotros es indudable que no puede admitirse la fecha 455: quizá áun la de 450 ofrezca dificultades, y sea preciso adelantar la muerte de Içmâil; pues por rápidos que se supongan los acontecimientos cuyo relato encabeza Ebn Hayan con la fecha 450, difícilmente caben en tan corto tiempo, si han de dar lugar á que en el mismo año aparezcan varias monedas de cuño diferente con el nombre de su sucesor en el cargo de hachib, y probablemente tambien en el de príncipe heredero; bien que el empeño manifestado por su padre de borrar la memoria de Içmâil, podria explicarnos que al punto fuera su nombre reemplazado en las monedas por el de su hermano Mohammad.

Las monedas de las nuevas leyendas pertenecen á los años 450, 52, 53 y 56 ó 57 (1). Siendo en extremo conveniente fijar los límites de la aparicion de un dato, á pesar de estar en mala conservacion, damos bajo los números 3 y 4 el grabado de una del año 452 perteneciente al Museo Arqueológico de Madrid, y otra de 457 de nuestra

(1) M. J. Gaillard, en su *Catálogo* mencionado, parece indicar que poseia monedas de estos años, diferentes de las que nosotros hemos visto; pues describiendo dirhemes de los años 451, 452, 454 y 456, sólo del de 452 dice que tuviera el nombre Mohammad: aunque en la casi seguridad de que dá como monedas de Al-Môtadhid alguna que no lo es, copiamos lo que de ellas dice, para que los coleccionistas vean si tienen alguna que confirme las descripciones del numismático francés.

1021. Dirhem avec le nom d'Ismaïl, frappé dans l'Andalous l'an 440 de l'hégire Æ. 10. B. C.
1022. Autre, de type varié, frappé dans l'Andalous l'an 451 de l'hégire. Æ. 10. T. B. C.
1023. Autre dirhem, avec le nom de Mohammed, frappé l'an 452 Æ. mod. 11. B. C.
1024. Autre dirhem varié, frappé dans l'Andalous l'an 454 de l'hégire Æ. 10. A. B. C.
1025. Autre, avec le nom du Ladjib Aly, frappé l'an 456, nom de ville indechiffrable. Æ. 9. A. B. C. Trouvé à Seville.

pertenencia: del año 450 consta un dinar igual en las láminas de D. Antonio Delgado y pertenece hoy á la coleccion del Sr. Caballero Infante: en la nuestra dice:

I. A.	الحاجب	*El-hachib*
	لا اله الا	*No (hay) Dios sinó*
	الله وحده	*Allah, solo-él:*
	لا شريك له	*no (hay, compañero para-él.*
	محمد	*Mohammad.*

M. بسم (الله ضرب) هذا الدرهم بالاندلس سنة سبع وخمسين واربعما

(En el nombre (de Allah fué acuñado) este dirhem en Andalus año 7 y cincuenta y cuatro cientos).

2.ª *ar.* Las leyendas son completamente iguales á las de la moneda descrita anteriormente.

En la del N. 3 perteneciente al Museo Arqueológico se lee lo mismo, con la sola diferencia de la fecha, que es 452.

El nombre que aparece en la 1.ª área, الحاجب محمد El-*hachib Mohammad*, debe tomarse por el nombre del hijo de Al-Môtadhid, que heredara los derechos que á Içmâil correspondian: aunque en los autores no encontramos indicacion concreta de que Içmâil, y despues su hermano Mohammad, llevaran el título de hachib, el saber que el abuelo y el padre de ambos se habian proclamado hachibes de Hixem, y el ver que Abbad aparece como hachib en las primeras monedas, y que despues, dejando este título, toma el de Al-Motâdhid, nos autoriza plenamente para suponer que el título de hachib pasó al presunto heredero en el año 439, cuando Abu Amru Abbad toma el título sultánico de Al Môtadhid: además, en el reinado de Al-Môtamid encontramos el hecho concreto de que el príncipe heredero, Abbad Çiracho-d-Daulah, y despues de su muerte su hermano Abd-Allah, aparecen con el título de hachib. Estas consideraciones se confirman con el testimonio de las monedas posteriores de que pasamos á ocuparnos.

En el N. 5 representamos un semidinar de la coleccion de nuestro querido maestro D. P. Gayángos: dice así:

I. A.	الطافر	*Ath-Thafir*
	لا اله الا	*No (hay) Dios sinó*
	الله وحده	*Allah; sólo él*
	لا شريك له	*no (hay) compañero para él*
	المو يد بالله	*Al-Muwayyad billah.*
II. A.	المعتضد	*Al-Môtadhid*
	الامام هشام	*El-Imam Hixem*
	امير المومنين	*Amir de los creyentes*
	المويد بالله	*Al-Muwayyad billah*
	بالله	*billah.*

Creemos que esta moneda está acuñada en el año 456, porque, aunque original no hemos visto ninguna con fecha, pertenece á este año una que aparece en las láminas grabadas de órden de la Academia de la Historia para la obra que estaba preparando el sabio y distinguido numismático D. Antonio Delgado, si bien en la plancha creemos que hay un pequeño descuido, pues se lee المعتمد por المعتضد.

En esta moneda, en lugar de las palabras الحاجب ‖ محمد, nos encontramos con otras dos الظافر | المويد بالله Ath-Thafir ‖ Al-Muwayyad billah, = *El victorioso* |, *el ayudado por Allah*, títulos sultánicos que, no estando acompañados de nombre propio alguno, difícilmente sabríamos á quién se referian, á no haber encontrado en Ebn Al-Jatib y en Ebn Al-Abbar dos indicaciones, que combinadas con lo que las monedas nos ofrecen, no dejan lugar á duda de que ambos títulos se refieren al príncipe heredero Mohammad, que despues sucedió á su padre con el título de Al-Môtamid.

Del testimonio de Ebn Al-Jatib, que dice haber sido el primer lakba de Al-Môtamid el de الظافر Ath-Thafir, nos

ocuparemos cuando en las monedas encontremos el título Al-Môtamid: el segundo, en el capítulo dedicado á narrar la historia de este príncipe (1), pone como epígrafe ابنه محمد بن عباد المعتمد على الله ويلقب ايضا بالظافر وبالمويد ابو القاسم. *«Su hijo (de Al-Môtadhid) Mohammad ben Abbad Al-Môtamid âla-llah, y tuvo tambien por lakba Ath-Thafir y Al-Muwayyad Abu Al-kacem:»* ya en el cuerpo del capítulo, le menciona con las palabras محمد بن عباد المسمى الظافر المويد بالله. *«Mohammed ben Abbad, el llamado Ath-Thafir Al-Muwayyad billah» (el victorioso, el ayudado por Allah).*

En el epígrafe, Ebn Al-Abbar parece indicar que los lakbas de Mohammad ben Abbad fueron tres, المويد بالله—الظافر y المعتمد: — despues, que fueron dos solos, constituyéndose uno con las tres palabras الظافر المويد بالله; esto nos parece lo más exacto, segun el testimonio de esta moneda, en la que deben unirse las palabras que constan en las líneas superior é inferior: de las palabras constitutivas de este lakba, la primera es indudablemente la más importante, como lo prueba el hecho de que en otras monedas se encuentra acompañada del nombre Mohammad, ó sola y ocupando el lugar destinado al rey, cuando ya sucede á su padre en el trono y no habia tenido lugar la anécdota curiosa que fué causa de que Mohammad Ath-Thafir se titulase Al-Môtamid.

Como hemos dicho, la moneda en que el hijo del rey de Sevilla Al-Môtadhid aparece con el título de الظافر المويد بالله *Ath-Thafir Al-Muwayyad billah* pertenece al año 456: del mismo año aunque con duda, tenemos anotada una que ahora no podemos examinar, y sospechamos sea posterior, pues es lo mismo que las de 458 y 59, en las cuales varía la 1.ª área; el grabado del N. 6 representa un dirhem del año 458; dice así:

I. A.	الظافر	*Ath-Thafir*
	لا اله الا	*No (hay) Dios sinó*
	الله وحده	*Allah, sólo él;*
	لا شريك له	*no (hay) compañero para él*
	محمد	*Mohammad.*

En la orla:

بسم الله ضرب هذا الدرهم بالاندلس سنة ثمان وخمسين.....

(En el nombre de Allah fué acuñado este dirhem en Andalus año 8 *y* 50 (y 400).

II. A.	المعتضد	*Al-Môtadhid*
	الامام هشام	*El-Imam Hixem*
	امير المومنين	*Amir de los creyentes*
	المويد بالله	*Al-Muwayyad billah*
	بالله	*billah.*

En la orla, la leyenda ordinaria de la mision profética de Mahoma.

Suponemos que el tipo de esta moneda subsistiria hasta la muerte de Al-Môtadhid: de los años 460 y 461 no sabemos que se conserve ninguna ejemplar: del año 459 vemos citado por M. Longperier un dinar con la indicacion de leerse en él el nombre Ath-Thafir: abundan los dirhemes de 458, único año del que hemos visto con fecha legible.

Hemos indicado al principio de nuestro trabajo, siguiendo á M. Dozy, que Al-Môtadhid, despues de la toma de Algeciras, desembarazado de la guerra, habia hecho pública la muerte de Hixem II, y le habia dado honrosa y solemne sepultura: los autores no precisan la fecha de este suceso, como no determinan casi ninguna otra; M. Dozy ha creido deber referirlo hácia el año 450. Si el hecho hubiera tenido lugar en esta época, no se comprende cómo Al-Môtadhid siguió acuñando moneda á nombre de Hixem: nos inclinamos á creer que la manifestacion de la muerte

---

(1) Publicado por el sabio orientalista M. Dozy en la pág. 61 de su obra *Scriptorum arabum loci de Abbadidis*: volúmen alterum. — Lugduni Batavorum apud E. J. Brill, Academiæ Typographum 1852.

de éste no tuvo lugar hasta los últimos tiempos del reinado de Al-Môtadhid: y para creerlo así, además del testimonio de las monedas, nos apoyamos en el de Ebn Al-Atsir, que termina la relacion del reinado de Al-Môtadhid con estas palabras:

و لمّا اظهر ابن عبّاد موت هشام المؤيّد واستقلّ بامر اشبيلية وما انضاف اليها بقى كذلك الى ان مات من ذبحة لحقته لليلتين خلتا من جمادى الآخرة سنة احدى وستّين واربعماية (1).

(Y cuando Ebn Abbad hizo pública la muerte de Hixem Al-Muwayyad, y se ensoberbeció por el dominio de Sevilla y de lo que está unido á ella, permaneció de este modo hasta que murió de una angina que le sobrevino á dos noches pasadas del mes de Chumada postrero del año 461.*)*

De las palabras de Ebn Al-Atsir parece inferirse que desde la proclamacion de la muerte de Hixem hasta la de Al-Môtadhid pasó poco tiempo, ó al ménos que éste ya no acometió empresa de importancia. Respecto á la fecha en que comienza la farsa del esterero de Calatrava, tambien las monedas pueden dar alguna luz. El mismo Ebn Al-Atsir refiere el comienzo de este reinado nominal de Hixem y su solemne proclamacion en Córdoba al mes de Moharrem del año 429. Nuestro amigo el Sr. D. Francisco Caballero Infante posee un dinar acuñado en Andalus el año 426, en el cual se lee el nombre de Hixem Al-Muwayyad; el sabio anticuario D. Antonio Delgado lo suponia acuñado en Córdoba por el Presidente de aquella República, Ebn Chahwar, cuyo nombre figura en la I. A., aunque no de un modo claro; pues nosotros leeríamos ابن حمد: hemos visto semidinares que deben ser de la misma procedencia, pero en ninguno se ve la fecha: de todos modos, resultaria que la proclamacion de Hixem debió tener lugar ántes del año 429.

Muerto Al-Môtadhid en la fecha ántes indicada, sucedióle su hijo, llamado como su abuelo, Abu Al-Kaçen Mohammad, al cual hemos visto figurar en monedas de su padre con el lakba الظافر Ath-Thafir.

Las monedas de Al-Môtamid son más variadas que las de su padre, pues las acuña en Sevilla, aunque con el nombre Andalus: despues en Medina-Córdoba, en Medina-Ixbilia, y por fin en Múrcia: los nombres que en ella figuran tambien varían en extremo, resultando una complicacion de datos que no es fácil combinar.

El Museo Arqueológico de esta corte posee un precioso semi-dinar que representamos en el N. 7. Dice así:

1.ª *ar.*	الحاجب	*El-hachib*
	لا اله الا الله	*No (hay) Dios sinó Allah*
	محمد رسول الله	*Mahoma mensajero de Allah*
	سراج الدولة	*Çiracha-d-Daulah*
	هاشم	*Haxim*

En la orla sólo se conoce:

رب هذا الدينا ر بالا

(En el nombre de Allah fué acu)ñado este dinar en An(dalus.)

2.ª *ar.*	الظافر	*Ath-Thafir*
	الامام عبدالله	*El-Imam Abd-Allah*
	امير المومنين	*Amir de los creyentes*
	المويد بالله	*Al-Muwayyad billah*

(1) Ibn-El-Athiri. — *Chronicon, quod perfectissimum inscribitur:* volúmen nonum. Annos h. 370, 450 continens.— Edidit Carolus Johannes Tornberg. Lugduni Batavorum, E. J. Brill, 1863, p. ٢٠٢.

En la orla, parte de la mision profética de Mahoma.

Aunque en esta moneda, la única que conocemos, no puede leerse la fecha, no vacilamos en ponerla como de las primeras acuñadas por Al-Mòtamid, que áun no habia tomado este título, y que por tanto conserva el de Ath-Thafir, con el cual le hemos visto figurar en las de su padre, en calidad sin duda de príncipe heredero: la fecha de esta moneda debe ser del año 461 ó principios del 62, pues existe otra acuñada en Córdoba en 461 con el nombre الظافر, colocado del mismo modo, y en el año siguiente aparece ya con el nuevo título en moneda de Sevilla, y en otra de Córdoba del 463.

En la primera área aparece el título الحاجب El-Hachib سراج الدولة Çiracho-d-Daulah (el sol del Estado), y el nombre propio هاشم Haxim.

Dejamos para más adelante el discutir si los dos títulos se refieren ó no al personaje cuyo nombre propio está á continuacion: cuando hayamos dado la descripcion de las monedas en que constan estos nombres de este ó de otro modo, y la fecha en que unos y otros desaparecen, será ocasion más oportuna de entrar en esta discusion, que no ha de ofrecer pocas dificultades.

En esta, como en todas las monedas de Al-Mòtamid, en vez del nombre del Imam Hixem, que figura en las de su padre, nos encontramos con el Imam Abd-Allah: en ésta con el lakba *Al-Muwayyad billah*, en todas las otras de Córdoba y Sevilla con el de *Al-Muwayyad binars Allah*, y en una de Múrcia con el de *Al-Mòtadd billah*.

¿Quién es este *Imam Amir de los creyentes* en quien Al-Mòtamid reconoce la soberania espiritual?

No sabemos que nadie se haya ocupado de esta cuestion: Mardsen y D. Antonio Conde, al describir alguna moneda de Al-Mòtamid, aplican á éste los títulos de *Abd-Allah Al-Muwayyad binars-Allah*, é implícitamente los de *Imam Amir de los creyentes*, sin tener en cuenta que los reyes de Taifas estuvieron muy distantes de tomar el título de *Amir-al-muminin*.

En los Catálogos de Cerdá y M. Gaillard, se dá por sentado que el Imam que figura en estas y en otras monedas españolas, es el Califa de Oriente: no sabemos en qué razones se apoyarian los autores de dichos Catálogos para creerlo así, pero de todos modos creemos muy fundada su opinion; como de esta cuestion nos ocupamos por necesidad en el trabajo de que en rigor forma parte esta monografía, aunque redactada expresamente para el Museo, y además no se roza de un modo especial con las monedas de los Abbadies, diremos sólo, como resultado de nuestro trabajo sobre este punto, que:

El Imam Abd-Allah, con alguna variedad accidental en los títulos ó lakbas, figura en monedas de varias dinastías de reyes de Taifas; quizá en todas las que reconocieron á Hixem II: lo encontramos por vez primera en moneda acuñada en Zaragoza en 417; la última en que lo hemos visto es de 494, y pertenece á Nasiro-d-Daulah de Mallorca.

Como el Imam Abd-Allah figura con los mismos títulos en monedas que distan entre sí más de 50 años, y por otra parte en monedas de un mismo rey y de un mismo año figura con variedad de lakbas ó títulos, creemos que las diversas inscripciones pueden considerarse como si fueran una sola.

Como es difícil admitir que un imamato durara 77 años, si en vez de referirse á un individuo, admitimos que las inscripciones se refieren á una institucion ó dinastía, habremos salvado todas las dificultades.

Por fin, como el nombre Abd-Allah se toma muchas veces, áun en las monedas, no como propio sino en el sentido de *Siervo de Allah*, es admisible, aunque no encontramos pruebas directas, que los reyes de Taifas, despues de muerto de véras Hixem II, no teniendo en quién reconocer la soberanía espiritual, la reconociesen en los Califas de Oriente, sin cuidarse de cómo se llamaba.

En el grabado N. 8 representamos un dirhem del año 462. Dice así:

I. A.	الحاجب	*El-hachib*
	لا اله الا الله	*No (hay) Dios sino Allah*
	محمد رسول الله	*Mahoma mensajero de Allah*
	سراج الدوله	*Çiracho-Daulah*
	هاشم	*Haxim.*

M. بسم الله ضرب هذا الدرهم بالاندلس سنه اثنتين و ستين واربع

(En el nombre de Allah fué acuñado este dirhem en Andalus año 2 y 60 *y* 4 *(cientos).*

II. A.	المعتمد على الله	*Al-Mòtamid âla-llah*
	الامام عبد الله	*El-Imam Abd-Allah*
	امير المومنين	*Amir de los creyentes*
	المويد بنصر الله	*Al-Muwayyad binasr Allah.*

En la orla la mision profética.

Existen monedas como ésta de los años 462 y 463.

Los mismos datos, aunque con ligera variedad en las leyendas, existen en monedas de 463 y 464; el N. 9 representa un dirhem del Museo Arqueológico Nacional: pertenece al año 464: dice así.

I. A.	الحاجب	*El-Hachib*
	لا اله الا	*No (hay) Dios sinó*
	الله وحده	*Allad, sólo él.*
	سراج الدولة	*Çiracho-d-Daulah*
	هاشم	*Haxim.*

M. بسم الله ضرب هذا الدرهم بالاندلس سنة اربع وستين وا

En el nombre de Allah fué acuñado este dirhem en Andalus año 4 *y* 60 *y* (400).

II. A.	الله	*llah*
	المعتمد على	*Al-Mòtamid ala-*
	الامام عبد الله	*El-Imam Abd-Allah*
	امير المومنين	*Amir de los creyentes*
	المويد بنصر	*Al-Muwayyad binasr*
	الله	*Allah.*

En la orla, la mision profética.

En las monedas anteriores, vemos que el rey de Sevilla, dejando el lakba de الظافر Ath-Thafir que llevara en tiempo de su padre y en el primer año de su reinado, toma el de المعتمد Al-Mòtamid *(el que se apoya ó confía en Allah).*

Los historiadores nos dan cuenta de la graciosa anécdota que dió lugar á que Abu Al-Kaçem Mohammed II tomase este lakba. Paseábase un dia Abu Al-Kaçem Ath-Thafir por la ribera del Guadalquivir en la *Pradera de la plata*, donde solian reunirse las gentes para divertirse; el viento rizó las aguas del rio, y el rey, dirigiéndose á su wazir Ebn Ammar, que le acompañaba y era gran poeta como él, improvisó el siguiente hemistiquio:

صَنَعَ ٱلرِّيحُ مِنَ ٱلْمَاءِ زَرَدْ

Sánaà-r-rîho mina-l-mai zarad. — « El viento hizo del agua una coraza. »

Ebn Ammar no pudo contestar en el acto terminando el verso, pero una jóven que estaba cerca de los interlocutores lo terminó con no poca gracia, diciendo:

أَيُّ دِرْعٍ لِقِتَالٍ لَوْ جَمَدْ

Ayyo dirîn likitálin law chámad. — «¡Qué coraza para un combate si estuviese helada! »

Maravillóse el rey de la oportunidad con que la jóven habia contestado adelantándose al poeta Ebn Ammar; miróla con atencion, y prendado de ella volvióse á su palacio, no sin haber encargado á un eunuco que la condujera

á su presencia; conducida la improvisatriz ante Ebn Abbad, preguntóle éste por su nombre y si estaba casada; habiendo ella contestado que su nombre era Itamad y que no estaba casada, la tomó por esposa; por amor á ella cambió su lakba de Ath-Thafir en el de Al-Môtamid cuando la poseyó, para que las letras de su lakba coincidiesen con las de su nombre, por el gran deseo que tenia de ella; así lo dice Ebn Al-Jatib:

لقبه اولا الظافر ثما تلقب بالمعتمد كلفًا بجاريته اعتامد لمّا ملكها لتتّفق حروف لقبه بحروف اسمها لشدّة ولوعه بها

Su primer lakba fué el de Ath-Thafir; despues tomó el de Al-Môtamid por amor á su esclava Itamad, cuando la adquirió, para que las letras de su lakba coincidiesen con las letras de su nombre por lo mucho que la amaba (1).

Los historiadores no dan la fecha de este suceso, contentándose con referir la ocurrencia: por las monedas que acabamos de describir puede sospecharse que esto debió tener lugar á fines del año 461 ó entrado el 462, ya que en las monedas de este año encontramos la proclamacion solemne de este lakba ó sobre-nombre honorífico.

Hasta aquí las monedas acuñadas en Andalus por Al-Môtamid: desde el año 465 no aparece ya el nombre Andalus, sino *medina Ixbilia* ó *mediná Córdoba*, bien que ésta aparece ántes.

De 465 existen dirhemes con la leyenda siguiente:

I. A.	الحاجب	*El-Hachib*
	لا الـه الا	*No (hay) Dios sinó*
	الله وحده	*Allah, sólo-él:*
	سراج الدولة	*Çiracho-d-Daulah.*

M. بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدينة اشبيلية سنة خمسة وستة

En el nombre de Allah fué acuñado este dirhem en medina Sevilla año 5 y *se(senta y cuatro cientos)* (2).

En el año 468, ó ántes, varía el nombre del hachib, ó al ménos el sobre-nombre honorífico, segun se ve en el grabado N. 10, que representa un dirhem, propiedad del Sr. Gayangos; dice así:

I. A.	الحاجب	*El-hachib*
	لا الـه الا	*No (hay) Dios sinó*
	الله وحده	*Allah; sólo-él:*
	عضد الدولة	*Adhiho-d-Daulah.*

En la orla:

بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدينة اشبيلية سنة ثمان وستين

En el nombre de Allah fué acuñado este dirhem en la ciudad de Sevilla año ocho y sesenta (y cuatrocientos).

II. A.	المعتمد على	*Al-Môtamid âla-*
	الامام عبد الله	*El-Imam Abd-Allah*
	امير المومنين	*Amir de los creyentes*
	المويد بنصر الله	*Al-Muwayyad binasr-Allah*
	الله	*Allah.*

(1) *Ebn Al-Jatib*, publicado por M. Dozy. Loci de Abbadidis, tomo II, pág. 173.
(2) No damos grabado de esta moneda, porque no la hemos visto más que en las mencionadas láminas de D. Antonio Delgado.

En la orla, la mision profética.

Hemos visto monedas como esta de los años 468 y 469: no sabemos si los dirhemes que cita Mr. Gaillard de los años 470 y 471 serían como estos.

En el año 470 aparece un nuevo tipo con nombre diferente en la 1.ª área; damos en los N. 11 y 12 los grabados de dos que pertenecen á los años 470 y 482?; en la 2.ª área son iguales á los anteriores, con ligera variedad en la distribucion de la leyenda:

I. A.	لا الـــه الا	*No (hay) Dios sinó*
	الـلـه وحـده	*Allah; sólo él*
	لا شريك له	*no (hay) compañero para él*
	الـــرشـيــد	*Ar-Raxid.*

M. بسم الله ضرب هذا الدرهم بمدينة اسبيلية سنة سبعين

En el nombre de Allah fué acuñado este dirhem en la ciudad de Sevilla año 70 *(y cuatro cientos.)*

II. A.	المعتمد على الله	*Al-Mótamid âla-llah*
	الامام عبـد الله	*El-Imam Abd-Allah*
	اميـر المومنيين	*Amir de los creyentes*
	المويد بنصر الله	*Al-Muwayyad binasr-Allah.*

En la orla la mision profética.

Las monedas de este tipo pertenecen á los años 470, 476 y 478.

Una moneda como ésta fué publicada y grabada por Marsden en su *Numismata orientalia illustrata,* l. xx, número cccxlix; está bien leida, excepto el nombre عبد الله que lee عبيد الله: respecto á los títulos que aparecen en la segunda área, admite que todos se refieren á Al-Môtamid, sin tener en cuenta que los reyes de Sevilla no tomaron el título de امير المومنين *Amir de los creyentes,* como no lo tomó ninguno de los reyes de Taifas, á no considerar como tales á los Hammudies de Málaga y Algeciras.

Correspóndenos ahora dar á conocer las monedas acuñadas por Al-Môtamid en la ciudad de Córdoba: hemos dicho en la reseña histórica de los hechos de Al-Môtamid que, continuando la obra de su padre, se habia apoderado de Córdoba por medios no más dignos que los que aquél empleara para otras empresas: de intento no hemos querido precisar las fechas, pues á la luz que irradian las monedas que vamos á publicar, habíamos de discutir las que nos dan los diferentes historiadores.

Existen monedas del mismo año 461, en que Abu Al-Kaçen Mohammad Ath-Thafir sucede á su padre. En una que consta en las láminas del Sr. Delgado, dice:

I. A.	الــحــاجــب	*El-hachib*
	لا الـه الا الـلـه	*No (hay) Dios sinó Allah*
	محمد رسول الله	*Mahoma mensajero de Allah*
	سـراج الــدولـة	*Çiracho-Daulah.*

M. بسم الله ضرب هذا الدينار بمدينة قرطبة سنة احدى وستّين

En el nombre de Allah fué acuñado este dinar en la ciudad de Córdoba año uno y sesenta (y cuatro cientos.)

II. A.	الـــظـــافـــر	*Ath-Thafir*
	الامام عبد اللـه	*El-Imam Abd-Allah*
	امير المومنين	*Amir de-los-creyentes*
	المويد بنصر الله	*Al-Muwayyad binasr Allah.*

En la orla la mision profética.

Esta singular moneda, con otra que publicaremos despues, fijan, á nuestro modo de ver, de un modo indudable las fechas en que Al Mòtamid se apoderó de Córdoba por primera vez, arrancándola pérfidamente del poder de Abdo-l-Melic ben Chahwar, y la segunda, por fuerza de armas, de manos de Al-Kadir de Toledo, ó más bien de las de Ebn Ocaxah.

M. R. Dozy (1), guiado por la autoridad de Ebn Bassam, cree, contra lo que dice Ebn Jaldun, que la toma de Córdoba no tuvo lugar hasta fines del año 462; el testimonio irrecusable de esta moneda no deja duda alguna de que los acontecimientos tuvieron lugar de diferente modo que habia creido el sabio orientalista holandés, á quien tanto debe nuestra historia.

En el año 463 se acuñan en Córdoba dinares y dirhemes, en los que el rey de Sevilla y Córdoba ya no aparece con el mismo título que en la moneda que acabamos de describir; en ellas Abu Al-Kaçem Mohammad toma el lakba de المعتمد على الله Al-Mòtamid âla-llah, lo mismo que en las monedas acuñadas en Andalus en los mismos años; el N. 13 representa uno de estos dinares, y el 14 un dirhem.

I. A.	الحاجب	*El-hachib*
	لا اله الا الله	*No (hay) Dios sinó Allah*
	محمد رسول الله	*Mahoma mensajero de Allah*
	سراج الدولة	*Çiracho-d-Daulah*
	ابن فرحون	*Ebn Farchun?*

M. بسم الله ضرب هذا الدينار بمدينة قرطبة سنة ثلث وستين و

En el nombre de Allah fué acuñado este dinar en la ciudad de Córdoba año tres y sesenta (y cuatro cientos.)

II. A. Lo mismo que en las monedas anteriores: los dirhemes tienen la diferencia respecto á los dinares, que en éstos la leyenda está comprendida en cuatro líneas y en seis en aquéllos, pues que la primera y sexta sólo contienen la palabra الله.

De los años 464, 465, 466 y 67, en que parece dominó en Córdoba Al-Mòtamid, no tenemos monedas, aunque quizá pertenezca al año 466 alguna de las que hemos visto en mala conservacion, y en la que, casi con seguridad, leiamos la unidad ست; el historiador ántes citado admite la fecha de fines del 67 como indudable: en las monedas que hemos visto no hallamos directa ni indirectamente prueba en contrario; no sucede lo mismo con una citada por M. Gaillard, en la cual, si efectivamente se leia la fecha 468 y los nombres que indica, retrasarian algun tanto la toma de Córdoba por Ebn Ocaxah; dice el mencionado autor bajo el número

«1031. Autre (dirhem), avec le nom Scherahod-daoulah, frappé l'an 468 de l'hégira. Æ. 11. T. B. C.»

Es verdad que de esta moneda no dice el autor que esté acuñada en Córdoba; poco importa, pues en ella lo que para nosotros constituiria prueba, si tuviere tal fecha, seria la existencia del nombre *Scherahod-daoulah*, que indudablemente es el سراج الدولة Çiracho-d-Daulah, que hemos visto en las monedas de Al-Mòtamid, desde el año 61 al 65.

Este Çiracho-d-Daulah, que figura como hachib desde el año 461, es indudablemente el الظافر سراج الدولة ابو عمرو ابو عمر عباد ó *Ath-Thafir Çiracho-d-Daulah Abu Amru* ó *Abu Omar Abbad*, uno de los muchos hijos de Al-Mòtamid: al apoderarse éste de Córdoba, habia nombrado gobernador de ella á su hijo *Ath-Thafir billah*, segun el testimonio de los historiadores, que unas veces le mencionan bajo el nombre de *Ath-Thafir*, como Ebn Al-Atsir, que sólo le nombra de este modo,—otras con el de *Abbad*,—alguna con el de *Abu Amru*,—no pocas con el de *Çiracho-d-Daulah*,—y otras reuniendo en una casi todas las denominaciones, como hace Ebn Al-Abbar en el capítulo ántes citado, donde le llama سراج الدولة ابو عمرو عباد بن محمد قتيل ابن عكاشة بقرطبة *Çiracho-d Daulah Abu Amru Abbad ben Mohammad, el muerto por Ebn Ocaxah en Córdoba*; pues efectivamente, al apoderarse éste de dicha poblacion por sorpresa, habia dado muerte al jóven Abbad, gobernador de la plaza: no pudiendo caber duda de que el hachib Çiracho-d-Daulah de las monedas de Al Mòtamid es el gobernador de Córdoba al ser tomada esta poblacion, tenemos que,

(1) *Histoire des musulmans d'Espagne*, tomo IV, pág. 156 y siguientes.

si la moneda descrita por M. Gaillard fuese del año 468, como dice, con la particularidad de advertir que estaba en muy buen estado de conservacion, deberia suponerse que la toma de Córdoba no tuvo lugar hasta despues de comenzado este año, en el cual de un modo indirecto consta ya la muerte del hachib Çiracho-d-Daulah, pues es reemplazado por otro.

Juntamente con el nombre del hachib Çiracho-d-Daulah, hemos visto que en las monedas acuñadas en Andalus figura siempre el nombre هاشم Haxim, que M. de Longpérier leyó قاسم Kaçem, y en las de Medina Córdoba casi siempre hace el mismo papel ابن فرجون Ebn Farchun, ó como deba leerse.

Si no conociéramos más que una de estas monedas, podria fácilmente creerse que el nombre هاشم Haxim era el propio de Çiracho-d-Daulah, el cual no es más que un título, y áun en absoluto podria admitirse que todos se referian á un mismo personaje, que pudiera llamarse *Çiracho d-Daulah Haxim ben Farchun;* si en alguna parte encontráramos tal personaje, no vacilaríamos en identificarlo con el que figura en estas monedas: pero dada la formacion del nombre *Çiracho-d-Daulah* y la costumbre de esta época, en España sin excepcion que sepamos, y muy general en Oriente, de que los lakbas, compuestos del nombre الدولة *ad-daulah* (estado) y un nombre comun, se apliquen á individuos de las familias reinantes, no puede haber duda de que *Çiracho-d-Daulah* sea un individuo de la familia real: con las noticias detalladas, en cuanto cabe, que nos dan los historiadores, tampoco puede haberla de que el que llevaba el título de *Çiracho-d-Daulah* y de *hachib*, se llamaba Abbad; por tanto, no puede aplicársele el nombre propio Haxim, ni tampoco ser hijo de Farchun.

Haxim y *Ebn Farchun* debian ejercer en Sevilla y Córdoba funciones análogas; qué cargo ejercerian, no es fácil determinarlo, ya que la designacion de estos individuos está hecha de modo que no podemos acertar, pues respecto al nombre هاشم Haxim, en la historia de los Abbadies no encontramos ninguno que lleve tal nombre, y aunque lo encontráramos, por ser bastante comun en ciertas épocas, tampoco nos daria luz, á no ser que constase habia ejercido en estos años cargos muy especiales: respecto al nombre que aparece en las monedas de Córdoba, nada satisfactorio se nos alcanza: el ابن فرجون podria tomarse como apodo de un personaje, significando *el de la escubilla ó almohaza;* pero con esto nada aclaramos. En Ebn Al-Abbar encontramos en época algo anterior, un Mohammad ben Abd-Allah ben Abdo-l-Wahid, conocido por فرحون *Farhun,* el cual fué gobernador de Santaren en Algarbe, en tiempo de Al-Haquem Al-Moçtansir ó de su hijo Hixem Al-Muwayyad; pero esto tampoco dá luz bastante: por fin, ya que el nombre está escrito de modo que se presta á diferente lectura, digamos que, en época poco posterior, encontramos en Marruecos un Kadí Abu Mohammed ben Abi Orchum ابو محمد بن ابي عُرْجون (1), y aunque la primera letra en la moneda parece debe leerse ف ó ق, pudiera tomarse por ع y leerse ابن عرجون Ebn Orchun.

El Sr. D. Cayetano Carreras, de Barcelona, posee el precioso dinar que reproducimos en el N. 15. Dice así:

I. A.	الحاجب	*El-hachib*
	لا اله الا	*No (hay) Dios sinó*
	الله وحده	*Allah, sólo él;*
	عضد الدولة	*Adhido-d-Daulah.*

M. بسم الله ضرب هذا الدينار بمدينة قرطبة سنة تسع وستين

En el nombre de Allah fué acuñado este dinar en la ciudad de Córdoba año nueve y sesenta (y cuatro cientos).

II. A.	المعتمد على الله	*Al-Mòtamid âla-llah*
	الامام عبد الله	*El Imam Abd-Allah*
	امير المومنين	*Amir de los creyentes*
	المويد بنصر الله	*Al-Muwayyad binasr Allah.*

En la orla la mision profética de Mahoma.

(1) Dozy, *Lori de Abbadidis*, tomo II, pág. 81.

En el Museo Arqueológico hay un dinar completamente igual, pero en él han sido recortadas las leyendas, quizá para que tuviera el peso de semidinar.

Como hemos tenido ocasion de manifestar en otro trabajo (1), esta moneda resuelve otra cuestion respecto á la historia de Córdoba: apoderado de esta poblacion Al-Mamun de Toledo por la mediacion de Ebn Ocaxah, Al-Môtamid no podia dejar de trabajar vivamente por recobrar poblacion tan importante, en cuya empresa tenia además el interés especial de vengar la muerte de su hijo Abbad Çiracho-d-Daulah; los historiadores asignan dos fechas diferentes á este suceso: Abdo-l-Wahid lo refiere al año 471; Ebn Jaldun al 469; otros, como Ebn Al-Atsir, no citan fecha.

Dice Abdo-l-Wahid: «Fué su victoria (de Al-Môtamid) sobre Córdoba y el echar de ella á Ebn Ocaxah en mártes, faltando siete (noches) del mes Safar del año 471: Poco despues se volvió á Sevilla, dejando por lugarteniente á su hijo Abbad (léase Al-Fatah), que tenia por lakba Al-Mamun, y era el mayor de sus hijos, pues le habia nacido en vida de su padre Al-Môtadhid y le llamó Abbad» (2).

Ebn Jaldun, en el capítulo en que trata de los Banu Chahwar de Córdoba, dice: «Murió (Abu Al-Walid Mohammad ben Chahwar) como es conocido, habiéndose asociado en el gobierno á su hijo Abdo-l-Melic, que pervirtió su modo de vivir y se hizo odioso á las gentes: habiéndole sitiado en Córdoba Ebn Dzu-n-Nun, Abdo-l-Melic pidió ausilio á Mohammed ben Abbad, quien le envió con este objeto su ejército, el cual llegó para esto; pero se entendieron con la gente de Córdoba, y le depusieron en el año 461, haciéndole salir de la capital y trasladándole á la isla de Saltis, donde murió en el año 72.—Ebn Abbad dió el mando de Córdoba á su hijo Çiracho-d-Daulah, hasta que habiéndole acometido de improviso Ebn Ocaxah, le mató en el año 67, prestando obediencia á Ebn Dzu-n-Nun Yahya ben Içmail, que se adelantó á ella desde Valencia: (Yahya) entró en Córdoba (y estuvo en ella) hasta que murió envenenado: su cadáver fué llevado á Toledo y enterrado allí:—Al-Môtamid ben Abbad, despues de la muerte de Yahya, se dirigió contra Córdoba, apoderándose de ella en el año 469, dando muerte á Ebn Ocaxah, y dejando de gobernador á su hijo Al-Mamun Al-Fatah ben Mohammad: con esto, todo el algarbe (Occidente) de Andalus vino á pertenecer al reino de Al-Môtamid, hasta que entraron en España los Almoravides, quienes se apoderaron de ella en el año 484: — Al-Fatah fué muerto, y su padre Al-Môtamid fué llevado á Agmat como queda dicho (3).»

¿Cuál de las dos relaciones debemos aceptar? Respecto á la primera vez, en que Al-Môtamid se apoderó de Córdoba, ya hemos probado ser exacta la fecha 461 que nos dá Ebn Jaldun: para la segunda, M. Dozy se inclina decididamente por la de 471 que nos dá Abdo-l-Wahid: la razon alegada por el sabio holandés nos parece débil en extremo, si no es contraproducente; pues se decide por Abdo-l-Wahid «parce que cet auteur donne le jour du mois et de la semaine» (4). La razon nos parece de escasa fuerza para anteponer el testimonio de un autor, no muy exacto de ordinario, al de otro que generalmente bebió en mejores fuentes: que Abdo-l-Wahid no acostumbra ser muy exacto, lo prueba este mismo relato, donde confunde á Al-Fatah Al-Mamun con Abbad Ath-Thafir, no sólo en el nombre, sino en circunstancias muy importantes de su vida, y dá á entender que le era desconocida la muerte dada por Ebn Ocaxah al verdadero primogénito, que efectivamente era Abbad.

Pasemos ya á la última moneda que tenemos que examinar de las acuñadas en Córdoba: el único ejemplar que hemos visto con las leyendas circulares íntegras, pertenece al Sr. D. Pascual Gayángos; aunque en buen estado de conservacion, el haberse movido sin duda el cuño, hace que los caractéres estén borrosos, sobre todo en la fecha. Dice así:

I. A.	الرشيد	*Ar-Raxid*
	لا اله الا	*No (hay) Dios sinó*
	الله وحده	*Allah, sólo-él*
	المامون	*Al-Mamun.*

M. بسم الله ضرب هذا الدينار بمدينة قرطبة سنة ثلث وسبعين (واربع مائه

En el nombre de Allah, fué acuñado este dinar en la ciudad de Córdoba año 3 y 70 (y cuatro cientos).

---

(1) *Çecas arábigo-españolas.*
(2) Edition Dozy, pág. 90, lín. 19 á 22.
(3) Publicado por M. Dozy, *Loci de Abadidis*, tomo II, pág. 214.
(4) *Histoire des musulmans*, tomo IV, pág. 162.

II. A.	المعتمد على الله	*Al-Mòtamid âla-llah*
	الامام عبد الله	*El-Imam Abd-Allah*
	امير المومنين	*Amir de los creyentes*
	الموبد بنصر الله	*Al-Muwayyad binasr Allah.*

En la orla, como de ordinario, la mision profética, hasta la palabra كلا inclusive.

El estado especial de esta moneda nos haria dar su fecha como dudosa: si prescindiéramos de todo antecedente, quizá le hubiéramos asignado la fecha 463; pero como el nombre Ar-Raxid no aparece en monedas de Sevilla hasta el año 470, y el de Al-Mamun no debe aparecer, segun nuestro modo de ver, hasta el año 468, nos decidimos á colocarla la última entre las acuñadas en Córdoba, y en realidad examinado atentamente el original, no puede caber duda alguna; pues si es verdad que de los tres trazos del ـسـ sólo se distingue el primero, en cambio despues del ت se distingue la terminacion عين que sólo podria convenir á las decenas اربعين 40 y تسعين 90, que en manera alguna son aceptables.

No hemos visto citada ninguna moneda como ésta, á no ser dos que menciona M. de Longpérier, y en cuya atribucion ya indicamos en otra parte (1) que creiamos estaba equivocado el entendido ex-Director del Museo de París: hemos visto despues una nueva edicion de su folleto, y en ella salva el anacronismo que en nuestro trabajo le echábamos en cara.

Como seguimos sospechando que ambas monedas sean como las que acabamos de describir, nos ha de ser permitido exponer las razones en que nos apoyamos.

En la primera edicion de su folleto (2), tratando de las monedas de Yahya Al-Mamun de Toledo, dice: «Año 467. — Dirhem de Cordoue. — 470. Dirhem de Cordoue.» En la edicion de 1851 (3), donde con singular acierto corrige algunas cosas por las cuales le hicimos cargo en nuestro trabajo anterior, no hace mencion del dirhem de 470, al ménos entre las monedas de Al-Mamun.

Áun con la rectificacion hecha por el autor, creemos que ambas monedas son acuñadas en Córdoba por Al-Mòtamid; es de suponer que las razones que á M. de Longpérier indujeron á considerar como de Al-Mamun de Toledo estas monedas, serian el leer en ellas su nombre y el saber que por aquellos años los reyes de Toledo eran señores de Córdoba: si la de 470 tenia el nombre Al-Mamun, no podia ser del Al-Mamun de Toledo, muerto en 467; podria serlo, es verdad, la que M. de Longpérier atribuye al año 467, y acuñada precisamente en la segunda mitad del dicho año, á fines del cual muere envenenado, probablemente por el mismo Ebn Ocaxah, que acababa de regalarle el reino de Córdoba; cuando M. de Longpérier atribuyó á Al-Mamun de Toledo ambas monedas, es de suponer además que se pareciesen mucho ó fuesen iguales; y si nuestras sospechas son fundadas en lo dicho hasta aquí, estamos seguros de que la moneda atribuida al año 467, debia ser del 469; pues si estuviera acuñada por Al-Mòtamid ántes de la muerte de su hijo primogénito Abbad, el título de Çiracho-d-Daulah apareceria en ella, y no fuera reemplazado por el de Al-Mamun.

Pasemos ya á examinar quién es el hachib Adhido-d-Daulah, que hemos visto en monedas de Sevilla de los años 68 y 69, y en la de Córdoba de este último año, lo mismo que el de Ar-Raxid, que figura sólo en las monedas de Sevilla de 470 en adelante, y acompañado del nombre Al-Mamun en las últimas de Córdoba.

Entre los muchos hijos de Al-Mòtamid (segun An-Nowairí se acercaban á 100), no hallamos mencionado ninguno que se titulase Adhido-d-Daulah; bien que apenas conocemos los nombres de 14 ó 16; sin embargo, creemos poder determinar quién sea.

Cuando Al-Mòtamid se apoderó de Córdoba por segunda vez, dejó en ella de lugar-teniente á su hijo Al-Mamun, que Abdo-l-Wahid llama Abbad por error, pero que Ebn Jaldun con otros historiadores llama Al-Fatah; Al-Mamun siguió de gobernador de Córdoba hasta que la tomaron los almoravides, dándole muerte en 484; este Al-Mamun

---

(1) *Errores de varios numismáticos extranjeros al tratar de las monedas arábigo españolas.*

(2) Programme d'un ouvrage intitulé: *Documents numismatiques pour servir à l'histoire des arabes d'Espagne*, par Adrien de Longpérier. — Paris. — A. Leleux, libraire. 1850.

(3) *Documents numismatiques pour servir à l'histoire des arabes d'Espagne*, par Adrien de Longpérier, etc. — Programme. — París. — A. Erasick. 1851.

llevó el título de hachib, segun el testimonio de Ebn Al-Abbar, quien al referir los sucesos de Múrcia hácia el año 474, dice de Ebn Ammar:

ووصل الى قرطبة عليها الفتح بن المعتمد وهو يومئذ حاجب ابيه

«*Y llegó á Córdoba, en la cual estaba de gobernador Al-Fatah ben Al-Môtamid, pues él era entonces hachia de su padre*» (1).

Como el nombre de Adhido-d-Daulah aparece tambien en las monedas de Sevilla, es preciso examinar si lo que consta de Al-Mamun explica la existencia del nombre de Adhido-d-Daulah en estas monedas, caso de que hagamos sinónimos estos nombres: muerto Abbad Çiracho-d-Daulah en 467, debió quedar como príncipe heredero su hermano uterino Ar-Raxid Abu-l-Haçan Abd-Allah ú Obaid-Allah, á quien Ebn Al-Jatib llama en esta época hijo mayor de Al-Môtamid; otro autor, refiriéndose á la misma época, llama á Ar-Raxid ولي عهد المعتمد Wali-ahd-Al-Môtamid, *Príncipe heredero de Al-Môtamid* (2).

Dados estos antecedentes, y teniendo en cuenta que el lakba compuesto del nombre الدولة indica ménos categoría que los títulos que llaman sultánicos, Al-Mamun, Ar-Raxid, etc., es para nosotros indudable que á la muerte del hachib Abbad Çiracho-d-Daulah, su hermano Abd-Allah, el mayor entónces entre los hijos de Itamad, debió tomar el título de hachib, y entónces ó ántes el de Adhido-d-Daulah, y que declarado despues príncipe heredero, dejó para su hermano Al-Fatah Al-Mamun el título y cargo de hachib, tomando entónces oficialmente el sobrenombre de Ar-Raxid, que hizo olvidar el más modesto de Adhido-d-Daulah, cuya inferior categoría explica cómo esta clase de nombres quedó relegada en los últimos años de la dinastía de los Abbadies á los individuos de la familia real, que tuvieron escasa ó ninguna importancia administrativa; así, de los catorce hijos de Al-Môtamid cuyos nombres tenemos anotados, seis llevaron sobrenombre compuesto de la palabra الدولة, y de éllos apenas tenemos noticia alguna, á excepcion del tantas veces mencionado Çiracho-d-Daulah, que tambien llevó sobrenombre de superior categoría; tres, á quienes sólo conocemos por sus nombres, no llevan título alguno, y los otros, quizá todos ellos hijos de Itamad, llevan títulos superiores.

La existencia de estos títulos, y la particularidad de ser hijos de la sultana los que los llevaban, unido á alguna indicacion que hacen los autores, nos hace sospechar que todos ellos estaban destinados por su padre á ser reyes independientes de otros tantos Estados; pues de Ar-Radhi consta que habiendo sido despojado por Yuçuf de su gobierno de Algeciras, el bueno de su padre, cuando el mismo Yuçuf despojó de su reino á Abd-Allah de Granada, pretendió que fuese indemnizado con esto de lo que mal de su grado se habia visto obligado á ceder; defraudado Al-Môtamid, como era natural, dió á su hijo el gobierno de Ronda, de donde á su vez fué tambien echado, y despues asesinado bárbaramente contra la fé de las capitulaciones; su hermano Al-Môtadd, que estaba de gobernador en Mértola, tambien hubo de ceder á las armas del general almoravide Garur; quien, si no le trató como á su hermano Ar-Radhi, le quitó los bienes, tambien contra la fé de los tratados (3).

La division de los reinos árabes no era una cosa nueva: en la dinastía de los Banu Hud de Zaragoza encontramos dos divisiones; á la muerte de Çuleiman ben Hud, el reino se dividió entre sus dos hijos: Ahmed Al-Moktadir quedó con el reino de Zaragoza, y Yuçuf Al-Mothafir con el de Lérida:—incorporado éste al de Zaragoza en los últimos años de Al-Moktadir, á su muerte volvió de nuevo á dividirse, tocando á Yuçuf Al-Mutaman el de Zaragoza, y al titulado El-hachib Mondzir los de Denia, Tortosa y Lérida.— En la dinastía de los Zeiries de Granada encontramos la division hecha á la muerte de Badis en 466: sus dos nietos Abd-Allah y Temim se dividen el reino, quedando Abd-Allah con el de Granada y Temim con el de Málaga.

Para dar por terminado nuestro empeño de dar á conocer las monedas de los Abbadies, y discutir las cuestiones á que ellas dan lugar, fáltanos decir algo de las monedas acuñadas en Múrcia, despues que esta poblacion fué incorporada al reino de Sevilla.

(1) Dozy, obra citada, tomo II, pág. 87
(2) Idem, id. id., tomo II, pág. 8.
(3) Idem, id. id., pág. 88.

La historia del reino de Múrcia es sumamente oscura, y por desgracia, apenas se conocen monedas acuñadas en esta poblacion: mientras Múrcia dependió de los reyes de Almería Jairan y Zohair, ó de los de Valencia, Al-Mançur y Al-Mothafir, quizá no tuviera moneda propia; pero desde que fué conquistada por Ebn Ammar á nombre de Al-Mótamid de Sevilla, ya que la acuñó á nombre de éste, con más razon debió hacerlo bajo los reinados de Ebn Ammar y Ebn Raxic, si es que éstos, en especial el último, llegaron á romper por completo la dependencia de Al-Mótamid.

Aunque lo poco que los historiadores dicen de Múrcia parece que no deja lugar á duda respecto al hecho de haber roto por completo con Al-Mótamid, tanto Ebn Ammar como Ebn Raxic, las pocas monedas que de Múrcia conocemos nos hacen poner en duda este hecho, ó habremos de admitir que Múrcia fué incorporada de nuevo al reino de Sevilla ántes del año 483, fecha que indirectamente asignan varios historiadores, en contra de otros que refieren al año 481 la segunda venida á España de Yuçuf ben Alí el almoravide, suceso con el cual se relaciona la segunda incorporacion de Múrcia al reino de Sevilla; pues esta segunda expedicion de Yuçuf tuvo por objeto sitiar el castillo de Aledo entre Múrcia y Lorca, y durante el sitio tuvo lugar el encarcelamiento de Ebn Raxic, rey de Múrcia, y la devolucion de ésta á poder de Al-Mótamid, contra quien aquél se habia revelado.

Las monedas de Múrcia que hasta ahora hemos visto ofrecen alguna duda en su lectura por su mala conservacion, ó por no haber cabido la fecha por completo; pero áun así merecen una singular atencion, pues, como queda indicado, no sólo podrán resolver una cuestion local, sino la fecha de la segunda venida de Yuçuf.

Las monedas de Múrcia con el nombre de Al-Mótamid presentan tipo muy diferente en cuanto á la elegancia de los caractéres, pues hay unas que los tienen sumamente toscos, y otras muy elegantes; atendiendo á las leyendas, podemos decir que las hay de dos tipos: unas que tienen el nombre de الرشيد Ar-Raxid, que, como en las de Córdoba y Sevilla, figura bajo el concepto de príncipe heredero, y otras que no tienen este nombre.

El grabado N. 17 representa una de las monedas del primer grupo, en la que, aunque en mal estado de conservacion, de la fecha se conoce lo preciso; pertenece al Sr. Gayángos:

I. A.	لا اله الا الله	*No (hay) Dios sinó Allah.*
	محمد رسول الله	*Mahoma mensajero de Allah.*
	الرشيد	*Ar-Raxid.*

De la orla sólo puede leerse: ......ازسله با.................ظهره على الدي......

......envióle con la..............hacerla prevaleeer sobre la religion......

II. A.	على الله	*âla-llah*
	المعتمد	*Al-Mótamid*
	الامام عبد الله	*El-Imam Abd-Allah*
	ابن جعفر	*Ebn Châfar.*

De la orla se conoce: ......الله......هذا الدرهم به......سنة ثمانين و.....

(En el nombre) de Allah (fué acuñado) este dirhem en Mu(rcia) año 80 *y* (400).

La del N. 18 representa una del segundo grupo; tampoco está bien conservada en las orlas: tambien pertenece al Sr. Gayángos:

I. A.	لا اله الا الله	*No (hay) Dios sinó Allah,*
	محمد رسول	*Mahoma mensajero de*
	الله	*Allah.*

De la orla apenas se conoce alguna palabra de la profesion de fé:

II. A.

ابن	*Ebn*
المعتمد على الله	*Al-Môtamid âla-llah*
الامام عبد الله	*El-Imam Abd-Allah*
المعتضد بالله	*Al-Môtadd billah*
جعفر	*Châfar.*

En la orla se conoce: ...هم بمر...ية...نة ثلثة وثمانين وار...

(En el nombre de Allah fué acuñado este dir)hem en Mur...ia (a)ño 3 *y* 80 *y cua(trocientos).*

El Sr. D. Antonio Delgado incluyó en sus láminas una como la primera de éstas: estaba bien conservada; pero de la fecha sólo cupo ثماني, que no puede leerse de otro modo que 80; en la que damos en el grabado, la terminacion de ثمانين está muy clara, y creemos que no habiendo espacio para unidad, el trazo que precede es de la palabra سنة año.

En vista de esto, parece inferirse que en el año 480 Múrcia estaba en poder de Al-Môtamid; cómo se armonice esto con lo que dicen los historiadores de que Ebn Raxic era señor de Múrcia en estos años, no lo sabemos; como las monedas conocidas son muy pocas, no estamos aún en el caso de discutir, sino de acopiar materiales, para que otros con más datos puedan abordar la cuestion; pues de los diferentes textos árabes publicados y discutidos por M. Dozy, unos refieren la prision de Ebn Raxic y devolucion de Múrcia á manos de Al-Môtamid al año 481, otros al 483; es verdad que alguno, Ebn Al-Atsir, no fija fecha á la segunda venida de Yuçuf ó la fija de un modo vago, pues dice de éste que despues de la batalla de Zalaca pasó á Marruecos, donde permaneció hasta el año siguiente (ó hasta el tercero siguiente) (1), y pasó á España.

En todas estas monedas de Múrcia figura en la segunda área, y por tanto, en lugar preferente, el nombre de *Ebn Châfar:* quién sea este personaje, no lo sabemos, pues en la obra de M. Dozy no encontramos individuo alguno conocido con este nombre.

Para hacer más perceptible la sucesion de los nombres propios en las monedas de los Abbadíes de Sevilla, ponemos á continuacion la adjunta tabla, donde de un golpe de vista se perciben las trasformaciones que en ellas se advierten; como lo esencial en ambas áreas no se altera en cada reinado, pues en la primera siempre consta la profesion de fé, y en la segunda el nombre del Imam, que en las de Al-Môtadhid es *Hixem Al-Muwayyad billah* y en las de Al-Môtamid *Abd-Allah*, prescindimos de la reproduccion de estas leyendas, y nos limitamos á lo que varía, poniéndolo en la parte superior, cuando en la moneda está sobre la leyenda, como sucede con los nombres de Al-Môtadhid y Al-Môtamid, y en la inferior cuando está debajo, como el nombre del hachib.

(1) Ebn Al-Atsir, tomo x, pág. ١٠۴ Tanto la palabra que traducimos por *siguiente* العام المقبل, como la que despues emplea el autor al decir que en esta expedicion ninguno de los francos se opuso á Yuçuf, por lo que les habia pasado *el año anterior* العام الماضي, refiriéndose al 479 de la batalla de Zalaca, presenta cierta vaguedad: el participio مُقْبِل significa *Adveniens;* A præsenti tertius, *de anno:* — el مَاضِي que emplea despues, sólo indica la idea de tiempo pasado; *tempus præteritum.*

MONEDAS DE AL-MOTADHID.

I. A.	II. A.	AÑO.	ÇECA.
— / محمد	الحاجب / عباد	437, 438, 439.......	بالاندلس en Andalus.
الحاجب / اسمعيل	المعتضد / بالله	439, 40, 41, 42, 43, 44, 45? 48....	
الحاجب / محمد	Idem.	450, 452, 453, 457................	
الظافر / المويد بالله	Idem.	456............................	
الظافر / محمد	Idem.	456? 58, 59......................	

MONEDAS DE AL-MOTAMID.

I. A.	II. A.	AÑO.	ÇECA.
الحاجب / سراج الدولة هاشم	الظافر / —	461?............................	بالاندلس en Andalus.
الحاجب / سراج الدولة هاشم	المعتمد على الله / —	62, 63..........................	
Idem.	الله المعتمد على / —	563, 64..........................	

I. A.	II. A.	AÑO.	ÇECA.
الحاجب / سراج الدولة	Idem?	465, 68?.........................	بمدينة اشبيلية en Medina Sevilla.
الحاجب / عضد الدولة	المعتمد على / الله	468, 69..........................	
— / الراشيد	المعتمد على الله / —	470, 72, 76, 78..................	
— / الرشيد	المعتمد / على الله	482?............................	

I. A.	II. A.	AÑO.	ÇECA.
الحاجب سراج الدولة	الظافر	461	
الحاجب سراج الدولة ابن فرجون	الله المعتمد على	463	
Idem.	المعتمد على الله	463	بمدينة قرطبة en Medina Córdoba.
الحاجب عضد الدولة	Idem.	469	
الرشيد المامون	Idem.	473	
الرشيد	على الله المعتمد ابن جعفر	480, 48»	بمرسية en Murcia.
	ابن المعتمد على الله جعفر	483	

De las consideraciones que hemos expuesto al describir las monedas de los Abbadies de Sevilla, resultan comprobadas las fechas siguientes:

439. Abu Amru Abbad, que sólo se habia titulado hachib de Hixem, toma el lakba de Al-Môtadhid, dando al príncipe heredero el título de Hachib.

450 ó ántes. Es muerto por Al-Môtadhid su hijo el príncipe heredero Içmail: el hermano de éste, Mohamad toma el título de hachib.

456. El hachib Mohammad, príncipe heredero, toma el lakba de الظافر المويد بالله Ath-Thafir Al-Muwayyad billah.

461. Ath-Thafir sucede á su padre Al-Môtadhid, tomando el título de hachib el príncipe heredero, su hijo Abbad Çiracho-d-Daulah: se apodera de Córdoba por primera vez.

462. Ath-Thafir deja este lakba y toma el de Al-Môtamid.

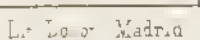
467. Ebn Ocaxah se apodera de Córdoba dando muerte al jóven Abbad Çiracho-d-Daulah á fines del 67.

468. Abd-Allah Adhido-d-Daulah sucede en el cargo de hachib á su hermano Abbad Çiracho-d-Daulah.

469. Al-Môtamid se apodera de Córdoba por segunda vez: nombra gobernador á su hijo Al-Fatah Al-Mamun.

470. El príncipe heredero Abd-Allah Adhido-d-Daulah toma el lakba de الرشيد Ar-Raxid, y probablemente, el título de hachib pasa á su hermano Al-Mamun.

480. Múrcia en poder de Al-Môtamid?



DE LAS ALHAJAS VISIGODAS

DEL

MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL

Y DE OTROS ADORNOS ANTIGUOS;

NOTICIAS REUNIDAS

POR

DON FLORENCIO JANÉR.

I.

(1)



Con el conocimiento que nuestros antepasados nos han trasmitido de sus hechos y de sus personas, tambien nos han legado el conocimiento de sus trajes, de sus modas, de sus armas ofensivas y defensivas, y de otros adornos que tuvieron en aprecio durante su vida (2). Sin embargo, de ciertas épocas, no nos ha conservado la historia noticias exactas de los trajes ni de las costumbres: los escritos que de ellas conocemos son escasos, y los monumentos que nos habrian podido manifestar la forma de los objetos, escasean tambien cuando no faltan enteramente. Y áun puedè suceder que á pesar de existir monumentos dejen estos de ofrecernos autoridad bastante, porque si los artistas antiguos se tomaban iguales licencias que los modernos, es probable que en muchas de las obras ó fragmentos de las mismas que nos han quedado, trabajaran inspirados por el amor á lo bello ó dejándose guiar de su imaginacion, mas bien que copiando lo que tenian delante. Combinando, pues, los monumentos con las relaciones históricas y con las legislaciones que de los diversos países hayan llegado hasta nosotros, es como puede conocerse la verdad en tan interesante asunto, si bien siempre será empresa difícil completar el estudio de una época remota, subiendo de punto las dificultades cuanto más distante se halle de nosotros, y cuanto más escasos sean los recursos que de ella se conserven. No debe, pues, en semejante trabajo suponer el crítico ni el arqueólogo que haya sorprendido la verdad sin dejar

(1) Trozo de ornamentacion visigoda que debió pertenecer al templo de San Juan de Baños, provincia de Palencia, encontrado cerca del mismo, y traido al Museo Arqueológico Nacional, donde se conserva, por el Director de esta publicacion.

(2) «Nos pères, (dice La Bruyère), nous ont transmis avec la connaissance de leurs personnes, celle de leurs habits, de leurs coiffures, de leurs armes offensives et défensives, et des autres ornemens qu'ils ont aimès pendant leur vie: nous ne saurions bien reconnaître cette sorte de bienfait, qu'en traitant de même nos descendans.»

lugar á dudas ni vacilaciones. Hé aquí por qué comenzamos por declarar francamente que no hacemos otra cosa que reunir noticias; tan incompletos son, muchas veces, los monumentos que han llegado hasta nosotros.

Propósito nuestro es en la presente monografía, hecha la manifestacion que antecede, describir las alhajas visigodas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, consignando además las modas y costumbres que respecto de adornos rigieron en las sociedades de aquellos tiempos. No debemos, empero, comenzar este estudio sin dar á conocer la situacion del pueblo español ántes de la dominacion visigoda y de los años de reconquista, puesto que hasta esta época deberán extenderse nuestras observaciones, porque en cosa alguna tanto como en materia de bellas artes es indispensable conocer el estado anterior á aquél que se quiere valorar: sólo así puede estudiarse el adelanto ó el retroceso de las industrias cultivadas por nuestros antepados; únicamente de este modo se define el carácter de la civilizacion de cada época, y puede confirmarse si los pueblos se deben á sí mismos su estado de cultura, ó lo han heredado de otros con quienes estuvieron en contacto.

II.

Antes de ser visigoda la España, fué, como es sabido, completamente romana. Bajo el imperio de Augusto estuvo dividida la península en tres provincias, la Tarraconense, la Bética y la Lusitania. Plinio, que vivia en el siglo I.° de Jesucristo, nos comunica el número de ciudades que se hallaban entónces en las tres grandes divisiones, y deslinda la clase de cada una. Eran éstas seiscientas catorce ciudades y veinte y seis colonias. La poblacion no creemos alcanzara á los setenta millones de habitantes que supone otro autor coetáneo, Orosio, pero era muy numerosa, pues lo confiesa Ciceron cuando dice: «Nosotros no hemos aventajado ni á los españoles en el *número*, ni á los galos en la fuerza, ni á los griegos en las artes. *Nec numero Hispanos, nec robore Gallos, nec artibus Græcos superavimus.*

¿Qué grado de prosperidad tenian las poblaciones de nuestra península en aquella época? ¿Qué progresos hicieron entónces los españoles en las artes? Habian estado ya en contacto, contestaremos, con los pueblos griegos. Los fenicios, los ligurios, los etruscos, que desde la más remota antigüedad comerciaban de unas á otras costas del Mediterráneo; los foceos, los rodios y los griegos, sobre todo desde que estos fundaron á Rosas y Marsella, trajeron á los hispanos y remontaron por los rios hácia dentro de sus comarcas, productos de una civilizacion mucho más adelantada. Los objetos de coral y de ámbar, los adornos de vidrio, de hueso y de marfil elegantemente trabajados, llamaron la atencion de los pueblos aborígenos. Aprendieron éstos á fundir y labrar los metales; las espadas celtíberas adquirieron gran renombre, y los guerreros españoles tuvieron armas parecidas á las de los héroes de Homero. Bien pronto el lujo se hizo indispensable en las familias distinguidas, y nosotros hemos visto, visitando las ruinas de Ampúrias, vasos y fragmentos de artefactos italo-griegos del mejor gusto, y fíbulas, brazaletes, sellos, anillos y amuletos, que por sí solos retratan una civilizacion, y que prueban el grado de esplendor que habian alcanzado nuestras poblaciones del litoral en tan remota época.

Pero los recuerdos de la dominacion romana aún son más abundantes. Las estátuas que se conservan en nuestros museos son numerosas, y algunas de portentoso mérito. Son de mármol en su mayor parte, pero de muchas inscripciones antiguas se deduce que las habia fundidas de diversos metales, y áun se suelen hallar algunas que hacen mencion de estátuas de oro y de plata. Los templos y edificios públicos eran en gran número, quedándonos de ellos recuerdos en sus colosales ruinas, y en las medallas de Tarragona, de Emérita, de Illici, de Abdera, de César-Augusta, de Cádiz, etc. Los habia tambien en Barcelona, en Alcántara, en Antequera, en Clunia, en Cintra y en Lisboa. Los palacios, los puentes, los acueductos y los mausoleos; los bajos-relieves, las columnas y los pedestales; los teatros, los circos, los pórticos y los mosáicos, competian con los de la misma Roma. «El hermoso mosáico descubierto en la plaza del Circo de Itálica, demuestra igualmente la suma esplendidez á que se habia encumbrado la España durante la grande y brillantísima temporada del período romano. Un mosáico de 38 piés de largo y 27 de ancho, en el cual campean todo género de primores, es uno de los monumentos más vistosos del arte antiguo, y este realce corresponde á las antigüedades españolas. En medio de esta hermosa labor se representa un circo prolongado, con todo el reparto de su arquitectura interior: á un lado una corrida de carros, un ejercicio de lidiadores: en

las divisiones circulares que forman la circunferencia, se ven las nueve Musas, un gran número de animales y diversas figuras alegóricas, entre las cuales asoma un centauro (que los antiguos conceptuaban el númen de los juegos del circo) y las cuatro Estaciones, cada una con el matiz parecido al de los vestidos de los atletas que peleaban en la palestra. Un viajero de fin del ultimo siglo describió los restos, ahora desaparecidos, del anfiteatro de Tarragona, construido á la orilla del mar, de tal suerte que las olas bañaban sus paredes, con gran ventaja de la concurrencia en la estacion de verano (1).

A la magnificencia de los Antoninos, de Marco Aurelio, de Trajano, de Adriano, se debe la gloria de los hermosos caminos de la península, cuyos restos causan todavía admiracion despues de más de 16 siglos, y que unian unas con otras las principales ciudades. La abundancia de las minas y la riqueza de los demás productos, favorecian el bienestar de las gentes, y el tráfico y comercio eran incalculables. Los artistas y fabricantes eran numerosos, y por las inscripciones vemos que habia gremios de artes y oficios en muchas poblaciones. De los epitafios dedicados á los mismos artífices que se han encontrado y áun se encuentran al hacerse excavaciones, se ve que habia en la España romana marmolistas, lapidarios, plateros, fundidores y cinceladores, y hasta algunos reciben el dictado de artífices agregados especialmente al servicio de los mismos emperadores de Roma (2).

El lujo habia ido en aumento durante el imperio, y en España, en las Gálias, en todas partes se han hallado restos y fragmentos de las alhajas usadas en aquellos tiempos.

Por la clase de sepulcros donde se han encontrado restos de los adornos y diversos utensilios de tan remota época, se viene en conocimiento de las diversas clases que de unos y otros se usaban segun las condiciones de las personas. En una sepultura de una mujer del campo se encontró, entre otros objetos femeninos, un alfiler de hueso para los cabellos y un huso tambien de hueso. En las ruinas de Ampúrias se han hallado igualmente alfileres y grandes agujas de hueso, ya para coser, ya para prender las túnicas y los mantos sobre el pecho. Las celtíberas qué vivieron y se adornaron á la romana, siendo ricas, ya dejaron entre sus restos cinerarios objetos de más valor y de más gusto artístico. De las galas, dice un autor, tenemos numerosos adornos en que vemos engarzadas en oro las piedras preciosas y engarzados tambien los camafeos. Debe citarse en este género el cofrecito de joyas conservado en el Museo de Lyon, perteneciente á una matrona que parece brillaba en la época de Cómmodo y de Pertinax. Estos objetos, escondidos seguramente mientras se debatia la suerte del imperio junto los muros de la ciudad, entre Albino y Séptimo-Severo, permanecieron ocultos hasta el año de 1839. La coleccion es de las más ricas. Cuéntanse ocho brazaletes, tres pares de pendientes, tres sortijas, ocho collares guarnecidos de esmeraldas, amatistas y zafiros. La mayor parte de estos adornos parecen revelar, por la belleza de su estilo, un orígen griego ó romano. Dos ó tres piezas, de un trabajo más grosero que los demás son los que podrian pertenecer á la fabricacion de la localidad.

Pero la ociosidad con la abundancia de bienes ha engendrado en todas partes los mismos caprichos (3). No debe pues sorprendernos que las damas de los mejores tiempos del imperio romano, se dedicasen á todos los recursos de la coquetería. Estos artificios, que vemos condenados por los moralistas en todos los tiempos, como cosas de que ántes no se habia tenido idea, existian ya al comenzar nuestra Era, tales como habian existido en la antigüedad más

---

(1) *Historia de España*, por Cárlos Romey, t. I.

(2) «Una inscripcion muy curiosa hallada en Aragon hace saber á todos que un cierto Pafio Pafiano, *barbero imperial*, era al mismo tiempo el escanciano y gustador de los manjares que se servian á la mesa del emperador, *tonsor et prægustator Cæsaris.* Este excelente español, que habia sin duda ejercido estos cargos en Roma, habia venido á morir en su patria, y declara en su epitafio que ha hecho edificar el sepulcro en que yace, para él, para Eufrosina, su amable y honesta esposa, y para sus tres hijos.

Q. PAPHIVS.
Q. F. PAPHIANVS ·
TONSOR
ET · PRAEGUSTATOR · CAESARIS ·
FECIT · SIBI.
ET · EVPHROSINAE ·
VXORI AMABILI · B. M.
ET · NATIS · III.

Varias veces se ha hablado en la historia de los emperadores de estos *ensayadores* de sus viandas pregustadas, cargo que se solian confiar solamente á oficiales de cierta graduacion. Tambien hay inscripciones de Sevilla y Astorga, en las que se hace mencion de los *dispensatores Cæsaris* ó provecdores ó regaleros de César.» (Romey.—*Historia de España*).

(3) J. Quicherat.

remota, en Egipto, en Asia, en Grecia. Veremos mejorar los tiempos, adelantar las civilizaciones, pero siempre hallaremos defectos más ó ménos análogos á los de épocas anteriores. Llegaba en España el siglo XV, y en pleno reinado de los Reyes Católicos, se quejaba del abuso de las modas el confesor de la reina Isabel, clamando contra las costumbres de las damas de su tiempo. Pero no adelantemos la historia. «La señora de la casa, dice un escritor de nuestra época, que su estado de fortuna no le obligaba á velar por sí misma los quehaceres domésticos, dedicaba, en tiempo de los romanos, la mayor parte de su existencia al adorno de su persona. A esto sólo destinaba todo su dinero y el servicio de sus esclavas. Embadurnaba su rostro y teñia sus cabellos. Los tejidos y las formas de sus trajes, las modas en los peinados, en las alhajas y en los perfumes, el arte de parecer más bella, si no eran las únicas, eran las principales preocupaciones de su espíritu, y no era posible hablarla de otra cosa alguna. Citarle el ejemplo de Cornelia, que consideraba á sus hijos bien educados como su mejor elogio, ó el de Livia, que arreglaba los vestidos de su marido á pesar de ser su esposo señor del mundo, la hubiera hecho reir. Su bello ideal era Poppea, esposa de Neron, que habia inventado los baños de leche de burra, y los cosméticos para dar finura al cútis de que nadie conocia el secreto.

Los rasgos principales de la condicion social de las clases ricas, ó de esas clases que áun sin pertenecer á las familias más poderosas podian tolerar en las mujeres la coquetería, los adornos y el lujo, á que fácilmente el bello sexo se inclina, darán á conocer mejor que la descripcion detallada y arqueológica de cien alhajas, como eran éstas requeridas con avidez, como formaban ellas solas la felicidad de las mujeres principales, como preocupaban á las damas, fuesen ó no hermosas.

III.

Estos rasgos nos los han conservado escritores que veian lo que pasaba en Roma. El cuadro trazado por Luciano, habitante de una provincia, no difiere ciertamente de los que hubieran podido dibujarse recorriendo las principales ciudades de las mejores provincias romanas (1).

Ciertamente que el retrato que hace Luciano de las costumbres de las damas durante la dominacion romana, es duro y poco atento, siendo de creer que no dejaban de encontrarse excelentes madres de familia; pero la arqueología pone de manifiesto un sinnúmero de estos vasos y utensilios de tocador, que llenaban, como hoy hacen nuestras bellas elegantes, de mil diversas pomadas y olorosas aguas. Hasta se conocen los títulos de tratados que no se ocupaban de otra cosa que de la confeccion de cosméticos. Sabido es tambien dónde se fabricaban jabones de olor de mucha fama, y hasta se hacía en ciertas poblaciones no poco comercio en cabellos postizos, adornándose con ellos las mujeres sin el menor reparo, como acontece hoy dia. — Un erudito aleman ha escrito un libro muy curioso, únicamente acerca de estas costumbres llevadas al extremo, con el título de *Sabina, ó la mañana de una dama romana en su tocador.*

---

(1) «Si se viese á las mujeres cuando salen de su cama por la mañana, se las hallaria todavía ménos interesantes que á esos animales, las monas, cuyo nombre siniestro se teme pronunciar á la madrugada. Hé aquí por qué se encierran con tanto cuidado y evitan las miradas de los hombres. Una caterva de viejas y de criadas rodean á su fea señora, y para corregir los defectos de su rostro usan mil diversas clases de drogas. No es con agua limpia con la que se lavan la cara cuando se despiertan, sino que les son necesarios mil diversos emplastos para dar animacion á su mal color. Los servidores de su compostura, colocados en procesion todos al rededor, tienen algun objeto en su mano: cofainas de plata, enjuagues, espejos, botellas en mayor número que en el despacho de un boticario; vasos con mil engañosas composiciones, tesoros del arte para blanquear los dientes y ennegrecer las pupilas. Pero lo que entretiene más tiempo es el rizado del cabello. Unas, por medio de drogas, que vuelven los bucles tan brillantes como el sol del Mediodía, los tiñen como la lana y les dan un color rubio cubriendo el suyo propio natural. Las que creen que les sienta mejor la cabellera negra, son capaces de gastar la fortuna de sus maridos para perfumarla; su cabeza exhala la Arabia entera. Por medio de tenacillas de hierro calentadas, obligan á arrollarse los cabellos en largas sortijas ó en bucles, puestos con minucioso cuidado hasta encima de las cejas, no dejándose sino muy poca frente, y en cambio abandonan sus trenzas flotantes por encima de sus espaldas. Pónenlas en seguida un calzado de colores vivos y sumamente apretado. Un tisú fino y ligero, á que en balde se llamará vestido, sólo sirve para que no parezca que van desnudas, porque el ojo descubre mejor por entre este velo diáfano lo que tapa, que si estuviese descubierto. ¿Y qué diremos de su lujo ruinoso? ¿Qué diremos de estas piedras rojas que cuelgan de sus orejas y que valen fabulosas sumas? ¿Qué diremos de estas serpientes de oro arrolladas al rededor de sus manos y de sus brazos? ¡Así permitiesen los dioses que fuesen culebras de véras! Sobre su frente estrellada luce una brillante diadema de piedras preciosas; sobre su cuello descienden collares de un precio inmenso, y hasta el oro mismo está condenado á adornar sus piés, para rodear la garganta del pié, si quieren dejarla descubierta» (Traduccion libre de Luciano).

Nada hay, sin embargo, exagerado en las noticias de Luciano. El lujo era extraordinario durante el imperio, y las damas usaban un sin fin de adornos de oro y de plata, que recibian los nombres de *annulus*, *armilla*, *bullula*, *catena*, *catella*, *corona*, *crotalium*, *dextrale*, *elenchus*, *fibula*, *inaures*, *torquis*, y otros de que nos cumple dar noticia ántes de ocuparnos de las alhajas visigodas del Museo Arqueológico Nacional, no ménos que de las de los primeros tiempos de la Reconquista.

Pero este lujo, preguntaremos ahora, esta pasion por los adornos de todas clases, por las producciones artísticas de plata y oro, hábilmente combinados con los vidrios de colores, los jacintos, las ágatas, las cornerinas ú otras piedras duras, ¿fué sólo patrimonio de la sociedad romana, ó se conoció igualmente en épocas y en pueblos anteriores? Investiguemos, dice un erudito escritor de nuestros dias, siquiera sea de pasada, la historia del arte de la orfebrería, de este arte nacido para halagar la flaqueza ó la soberbia humana, pues tal nombre recibe el estrecho maridaje del oro y de las piedras preciosas en los objetos del culto y de ornamento personal, y veremos cómo ya en los primitivos tiempos, mucho ántes de que pudiera atribuirse á la influencia romana, las artes industriales del Oriente hicieron uso de aquellos medios decorativos. A los libros sagrados debemos en este punto tanta y tan exquisita enseñanza, que sin apartar la vista de ellos y sin fatigarnos en demasía nos será dado lograr entero conocimiento de su frecuentísimo uso. «Vencedor de los madianitas, á cuyos caudillos Zeb y Salmaná dá muerte por su propia mano (1239 ántes de J. C.), pide Gedeon al pueblo hebreo las arracadas ó zarcillos de los vencidos, que formaban parte de la presa; y hecho el recuento obtuvo tal cantidad, que llegó el peso de las referidas joyas á 1.700 siclos, sin contar los ornamentos y las preseas de que usaban los reyes de Madian, ni los collares de oro de sus camellos.—Aterrados los pueblos de Siria y Mesopotamia al ruido de las depredaciones de Olofernes, envíanle los príncipes sus legados y salen las ciudades á su encuentro para aplacar su fiereza, ofreciéndole en don *coronas y lámparas de oro*. Olofernes pone sus reales sobre Jerusalen (634 ántes de J. C.); Judith, ricamente vestida y exornada de pulseras, pendientes, anillos, y todas sus más preciosas joyas *(vestimentis iucunditatis suae)*, se presenta al caudillo de Nabuco, á quien halla sentado en un suntuoso pabellon *(in conopeo)* de púrpura, tejido de oro y sembrado de esmeraldas y otras piedras preciosas.—Deseando Asuero premiar á Mardocheo, que le habia libertado de la familia de Bagathan y Thares, sus eunucos, pregunta á Aman qué deberia hacerse con un varon á quien el rey deseaba honrar; y Aman, juzgando que se referia Asuero á su persona, le replica: «El hombre á quien el rey desea honrar debe ser vestido con insignias reales y puesto á caballo en la silla del rey, exornando su cabeza la régia *corona*.» Descubierta la maldad de Aman y sentenciado á la horca que preparaba á Mardocheo, recibe éste, con el favor de su príncipe, los distintivos de la dignidad á que era sublimado, saliendo del palacio con magníficos atavios, en que brillaban los jacintos y otras piedras preciosas, y llevando la régia *corona* en sus sienes.—Al morir el Grande Alejandro, develador de Dario y dominador de Jerusalen (324 ántes de J. C.), se enaltecen todos sus caudillos ciñendo á sus frentes *régias coronas* en señal del imperio que heredaban, y acomodándose así á las costumbres de los pueblos orientales, cuya fastuosidad y molicie los tenian ya afeminados.—Noticioso Alejandro Balas, hijo de Antioco, de las virtudes de Jonatás, sucesor de Judas Macabeo, no vacila en solicitar su amistad, enviándole un manto de púrpura y una *corona de oro (et misit ei purpuram et coronam auream)*, y absolviendo al pueblo de Israel del ambicionado tributo de las *coronas áureas* con que acudia á sus reyes ó dominadores.—Ni era menor la magnificencia que en el uso de todo linaje de *gemmas* y de *coronas de oro* habia mostrado anteriormente el pueblo hebreo. Prescindiendo de la deslumbradora descripcion que nos hace Moisés de las vestiduras y ornamentos sacerdotales, en que parece apurar todo el fausto del Oriente en oro y piedras preciosas, serános lícito fijar nuestras miradas en más cercanos tiempos. David, cuya humildad exalta el Dios de Abraham, determinado á fabricarle magnífico templo, congrega los príncipes de la ciudad y les dice: «Yo he preparado con todas mis fuerzas los gastos para la casa de Dios: oro para los »vasos de oro, plata para los de plata, maderas para las cosas de madera, y *piedras de onyx* y *estibinas* y de »diversos colores, toda piedra preciosa, y mármol de Páro en grande abundancia, etc... Y cuantas *piedras preciosas* »halló cada uno fueron dadas para el tesoro de la casa del Señor.»—Sabá, reina de Ophir, pagada de la fama de Salomon, le ofrece en tributo 120 talentos de oro, exquisitos aromas y *piedras preciosas (et gemmas pretiosas)*; y Salomon, que sólo bebia en vasos de oro *(vasa aurea)*, y cuyo trono era de marfil chapeado de oro resplandeciente, correspondia á los dones de Sabá con inagotable largueza. Las naves de Hiram le traian de continuo oro de Ophir, exquisitas maderas y *piedras preciosas*. El templo de Jerusalen, una y otra vez despojado, ofrecia por último poderoso incentivo á la rapacidad de Antioco, segun ántes advertimos; pero castigada por Dios su impiedad, murió

en breve, al poner cerco á Elymaide, entregando Philipo los signos de la potestad real, que eran la *corona*, la *estola* y el *anillo*, objetos todos donde brillaba el ostentoso fausto del Oriente. — Reprendiendo Isaías los pecados de Jerusalen, los vicios de sus príncipes y el exagerado y lascivo lujo de las hijas de Sion, predice la afrentosa ruina de los hebreos, y exclama: «En aquel dia arrebatará Dios el ornamento de los calzados, y los collares de oro y de perlas, y »las cadenas doradas, y los brazaletes, y las mitras, y los partidores del cabello, y las ajorcas de las piernas, y las »cadenillas de lentejuelas, y los pomillos de los perfumes, y las arracadas, y los anillos, y las piedras preciosas que »cuelgan sobre la frente.» Considerando, al leer estas notabilísimas palabras, que el profeta se muestra indignado porque las hijas de Sion aparecen contaminadas con el fausto corruptor de las naciones descreidas, fácil será comprender que las *gemmas in fronte pendentes*, de que las despojó el Señor en el dia del castigo, no fueron ornato exclusivo del pueblo hebreo, como no lo fueron las coronas (1).

IV.

No fué, pues, patrimonio sólo de la flaqueza y de los vicios de Roma la aficion al lujo, el gusto por embellecerse y adornarse, si bien puede decirse que la disipacion llegó á su colmo mientras los destinos del mundo se vieron sujetos al poder de los Césares. — Reseñaremos á continuacion las alhajas y preseas diversas que estuvieron en uso durante la dominacion romana.

Annulus. Los anillos ó sortijas eran sólo para los dedos (pues se aplicaron despues como anillas — *annulus velaris* — á las cortinas y otros objetos), y al principio se hacian de hierro y servian de sello. Más adelante se formaron de oro en lugar de hierro; pero despues el uso del oro, segun vemos por Plinio (*Hist. Natural*, xxxiii, 4), se restringió, permitiéndole únicamente á los senadores, á los primeros magistrados y á los caballeros. Aulo Gellio asegura que el anillo de sello se llevaba en el dedo cuarto de la mano izquierda, tanto por los griegos como por los romanos. Entre las pinturas de Pompeya se ve á Júpiter con una sortija de sello en la mano izquierda, y de aquí la expresion latina de *sedere ad annulos alicui*, segun Euménides (*Pan. ad Constantin.*, 15), que significa hallarse sentado á la izquierda de alguna persona. Durante el imperio, la moda de colocarse anillos de diversas clases y diverso valor, como adorno, se hizo general en todas las clases, llegándose á llevar, como atestigua Martial (*Ep.* v. 61; xi, 59), en los diferentes dedos de las dos manos, y á veces muchos á la vez.

Llamábanse *annulus bigemmis* aquellos en que se engarzaban piedras preciosas. Valeriano las cita en sus cartas á Trebeliano (*Claud.* 14); y en el *Dactyliotheco* de Gorlœus, parte primera, núm. 68, aparece una sortija *bigemmis* con dos piedras preciosas: la una, que es un sello ovalado, tiene la figura de Marte, desnudo, con lanza debajo del brazo, manto sobre la espalda, y contemplando un casco que tiene en la mano; y la otra piedra tiene una paloma con una ramita de mirto (2).

Armilla. Era la *armilla* un brazalete para los hombres, compuesto de tres ó cuatro vueltas ó aros de oro ó de bronce, que cubrian una parte considerable del brazo. Hablan de él Festo y San Isidoro, y eran usados asimismo por los medas, los persas y los galos, asegurándolo, entre otros autores, Claudiano y Gellio. Era prenda ordinaria de su traje, y distincion tambien de su poder, de su categoría ó rango. Los antiguos sabinos le usaban, segun Livio, en su traje nacional, y este mismo escritor nos comunica que se daba á menudo como recompensa á los soldados roma-

---

(1) *Memorias de la Real Academia de San Fernando. — El Arte Latino-Bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar:* Ensayo histórico-crítico, por D. José Amador de los Rios, etc., etc. Madrid, 1861.

(2) Conocíase tambien otra clase de anillos, que parece servian sólo para los esclavos, y acerca de los cuales Mr. Chernel dice lo siguiente, traduciéndolo del Diccionario inglés de Anthony Rich. — *Condalium.* Anneau porté sur la première articulation (*condylus*) de l'index (Festus, *v.* Condylus; Plaut. *Trin.* iv, 3, 7 et 15). Les commentateurs et les lexicographes, inférent du passage de Plaute (l. c.) que des anneaux de ce genre étaient particuliers à la classe des esclaves: mais il ne semble pas que le *condalium* que Stasimus perd au jeu fût le sien; c'était sûrement celui de son maître, et celui que nous donnons dans notre gravure est sur la main droite d'une statue de femme en bronze découverte à Herculanum. Il y a cependant deux statues au Vatican (Visconti, *Mus. Pio-Clem.* III, 28 et 29), représentant toutes les deux des acteurs comiques (dont l'un est certainement un esclave) qui portent des anneaux semblables sur la même articulation de l'index, mais à la main gauche.

nos que se distinguian, para que lo conservasen, como se hace hoy con las cruces, condecoraciones y diplomas, para llevarlo puesto en ocasiones solemnes, ó recordar sus hechos de abnegacion y valentía (1).

Recibia tambien el nombre de *armilla*, en general, todo aro ó cerco de oro, ó todo anillo con que se adornasen las mujeres, particularmente en Grecia, colocándose estos aros en diversas partes del cuerpo, en las muñecas, en los brazos y en los tobillos. Se han encontrado pinturas y estátuas con estos adornos, y la lengua griega tenia diversos vocablos para significarlos; pero el latin, ménos rico en palabras, los comprende todos bajo la acepcion de *armilla*. Plauto y Petronio hablan de estos adornos, y tanto este último autor *(Sat.* 32) como Marcial *(Ep.* XI, 21, 7), cuando se refieren á este objeto, que lo llevaban hombres vanidosos, lo hacen ridiculizándolos por sus maneras afeminadas.

BULLULA. Era la *bullula*, diminutivo de *bulla*, un adorno llevado por las mujeres al rededor del cuello, del mismo género que las *bullas aureas*, que eran unas placas de oro que usaban los niños de las familias ricas; pero de dimensiones más pequeñas, y lo mismo se hacian de oro que de plata, de bronce ó de piedras preciosas (2).

CATELLA-CATENA. Con la palabra *catella*, diminutivo de *catena*, se designaban una porcion de cadenas preciosas, hechas de plata ó de oro, y tan variadas y elegantes como las que hoy se usan por damas y caballeros, y fabrican los plateros más afamados. Los poetas y los escritores antiguos se refieren á semejantes adornos en sus obras, y en las excavaciones de las ruinas antiguas y en gran número de sepulturas se han encontrado ejemplares de ellas de mil diversas formas. Anthony Rich, en su *Diccionario de antigüedades romanas y griegas*, dá curiosas noticias acerca de estas joyas.

CORONA. Eran diversas las formas de las coronas que se usaban entre los romanos, y las hacian de varias materias, segun fuesen triunfales, cívicas, castrenses, navales, radiatas, clásicas, etc., etc.; pero aquí nos referimos más bien á las llamadas *diademas*, que eran las que servian para representar la autoridad real, como sucede hoy con la corona moderna. En su primitivo sentido la palabra *diadema* significaba una cinta blanca y azul llevada por los monarcas del Asia al rededor de la tiara, segun Xenofonte *(Cyr.* VIII, 3, 13); pero despues la palabra *diadema* equivalia á una banda blanca que se ataba á la frente y que, segun Juvenal, habia sido adoptada por muchas naciones como emblema de la soberanía.

CROTALIUM. Con este nombre de pequeñas sonajas, designaban las damas romanas un pendiente ó arete de orejas que se hacia con dos ó más perlas gruesas, y formaban unas pequeñas peras ó campanulitas que sonaban al chocar entre sí á consecuencia de los movimientos que hacian con su cabeza.

DEXTRALE. Era el *dextrale* un brazalete de oro, llevado en la parte baja y más carnosa del brazo derecho, y llamábase *dextrocherium* otro brazalete llevado en la muñeca del brazo derecho; habiéndose encontrado de uno y de otro, no sólo ejemplares en diversas excavaciones, sino que se conservan pinturas romanas en que se ve á las damas adornadas con semejantes preseas.

ELENCHUS. Recibia este nombre una gruesa perla en forma de pera, adorno muy estimado por las damas opulentas de Roma, que, segun Plinio y Juvenal, tenian gusto en llevar reunidas dos ó tres como pendientes en sus orejas, ó bien unirlas á sus sortijas.

FIBULA. Broche ó hebilla empleada para prender ó sostener los diferentes vestidos de los hombres y de las mujeres, tales como la clámide, el pallium, el sagum y el paludamento, ménos la toga, que envolvia el cuerpo con sus anchos pliegues y no tenia necesidad de que objeto alguno le sostuviera. Haciánse broches de diversas formas, de hueso, de marfil, de bronce, de metales preciosos y de piedras engarzadas en oro. Estos grandes alfileres y esta especie de hebillas se parecian á las que hoy usamos. Lo más comun era reunir los pliegues debajo de la barba, ó sobre uno de los hombros, y fijar allí el broche, como se ve en muchas pinturas y dibujos de vasos y artefactos romanos. Poníase tambien al extremo de los cinturones para ceñir las túnicas ó vestidos, como se deduce de la *Eneida* de Virgilio (IV, 139), y así se explican las expresiones de *fibula adunco morsu* (3) y *fibula mord acidente* (4) por los ojetes ó hendiduras donde se prendian sus alfileres. Más bien como hebilla que como broche, pues entre nosotros hay en esto

(1) Se han encontrado brazaletes ó *armilles* de oro y de bronce en el Mediodía y Este de la Gália. (*Memorias de la Société archéologique du midi de la France*, t. IV, *Collection de dessins de Mr. Cournault*, à Nanci; *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés*, etc., par J. Quicherat.—Paris, 1875.)

(2) Inscript. *ap.* Ficoroni, *Bolla d'oro*, p. 26; Hieron. *in Isai.* II, 3, 18.

(3) Calpurn. Ecl. VII, 81.

(4) Sidon. *Carm.* II, 397.

alguna diferencia, servia tambien en las correas de los arneses, y como objeto de adorno servia para cerrar la cinta ó diadema de cinta con que adornaban las jóvenes su cabeza, conteniendo los cabellos en debido órden. Virgilio describe á Camilla de esta manera (1), y han sido muchos los bustos que se han encontrado, ya en estátuas de bronce, ya en camafeos, en que aparecen las fibulas con las cintas adornando las sienes.

Inaures. Eran los *inaures* los pendientes fijados en las orejas atravesando un pequeño agujero hecho en el lóbulo, de que hablan Plauto y otros autores. Estos adornos variaban hasta lo infinito sus formas, y se les construia de oro, de plata, con piedras preciosas, con colgantes sostenidos por pequeñas cadenetas, y á veces consistian en un aro solamente. En algunas naciones bárbaras los usaban tambien los hombres.

Monile. Designaba este nombre un collar, adorno llevado por la generalidad de mujeres griegas y romanas, parecido sobremanera á los collares modernos, y variando, como varían hoy tambien, en todas sus formas, materias y caprichos de la moda. Son numerosos los fragmentos que de estos collares se han encontrado en las excavaciones hechas en Pompeya y en Herculano, no ménos que en los sepulcros de la época y entre las ruinas de los templos y anfiteatros de España.

Phaleræ. Eran las *faleras* unas placas redondas de oro, de plata ó de otros metales, con grabados y cinceladuras en relieve, figurando, ya la cabeza de un rey ó de un emperador, ya cualquier otro emblema. Generalmente les agregaban unos colgantes en forma de media luna ó de perlas y lágrimas. Las personas distinguidas las llevaban colocadas sobre el pecho como adorno; y esta costumbre fué tomada por los romanos de las naciones extranjeras, segun asegura Suetonio (2), y otros dicen que provino semejante moda de Etruria (3). Para los soldados fué principalmente una condecoracion militar, y relumbraban encima de su pecho, como dice Silvio Ital.—*phaleris hic pectora fulget.*— Muchos llevaban bastantes faleras, pues se las colocaban, no sólo sobre el pecho, sino tambien en la cintura, á los costados, y áun delante del vientre, ordenadas con simetría, como se ve en diversas esculturas representando centuriones y soldados romanos distinguidos.

Periscelis. Especie de brazalete ó ajorca era este adorno, que, hecho de metales preciosos y con calados y labores de dibujos escogidos, llevaban las mujeres, más especialmente las cortesanas, ya en los brazos y muñecas, ya en la garganta de los piés, como las mujeres de Oriente. «En las numerosas ocasiones en que las pinturas de Pompeya nos representan adornos de este género, los llevan siempre figuras que tienen las piernas y los piés desnudos, ó bailarinas y otras personas de la misma clase, ó las diosas y heroinas vestidas al estilo poético y heróico» (4).

Spathalium. Adorno á modo de pulsera, que, segun Plinio y Tertuliano (5) (6), llevaban las mujeres al rededor del puño. Se supone además que se le agregaban pequeñas campanillas; pero, al ménos, así se ve un ejemplar descubierto en un sepulcro romano, y que debe su nombre al parecido que tiene con un ramo de palmera, dejando colgante la *spatha* que contiene la flor y el fruto.

Spinter. El spinther era, segun Festo, una especie de brazalete que las mujeres llevaban en el brazo izquierdo. Pero este brazalete, llamado *spinther*, era de oro, segun Plauto (7), y no tenia cadenillas: estaba construido de modo que, por su propia elasticidad, se quedaba fijo en el brazo de la que le llevaba, pues siendo como un aro abierto por un lado, era flexible y se apretaba más ó ménos sobre la carne. A consecuencia de esta elasticidad particular se le dió este nombre, por alusion al músculo que constriñe y se llama *sphincter*.

Stalagmium. Pendiente de oreja, guarnecido con una ó más perlas ó pequeños granos de oro suspendidos, y que imitaban la forma de gotas de agua, de cuya palabra, de idioma griego, le viene la significacion latina (8).

Torquis. Llamábase *torquis* y *torques* un adorno de forma circular, hecho con cierto número de hilos de oro, arrollados en espiral, y que llevaban como collar los galos, los persas y otras naciones, tanto septentrionales como orientales. Habia tambien el *torquis brachialis*, adorno hecho como el anterior, pero formando, en lugar de un solo

---

(1) Æneid, VII, 815.
(2) *Nero*, 30.
(3) Floro, I, 5, 6.
(4) *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*, par Anthony Rich.—Paris, 1861.
(5) Plin. *Hist. Nat.* XIII, 52.
(6) Tertull. *Cult. fem.* 13.
(7) Plaut. *Men.* III, 3, 7.
(8) Festus, *s. v.*;—Plaut. *Men.* III, 3, 18.

círculo, diversas vueltas en espiral. Así como el primero se llevaba al rededor del cuello, éste se usaba llevándole en la parte inferior del brazo, entre el codo y la mano. Llamábase además *torquatus* al que llevaba el *torquis* al rededor del cuello, costumbre habitual de los galos, de los persas y de otras naciones, y con semejante adorno se ve uno de los soldados persas en el famoso mosáico de Pompeya. Entre los romanos se llamaba *miles torquatus* al soldado á quien se le habia dado un *torquis* en recompensa de su valor (1); pero este adorno no le llevaban al rededor del cuello, como los orientales, sino puesto sobre el pecho como una condecoracion moderna, en términos que se ven figuras y bajo-relieves de aquel tiempo, en que los centuriones ú otros militares llevan faleras y torques, adornándose todo el pecho encima de las túnicas ó de las mallas de su vestidura de guerra.

V.

Las damas romanas llevaban tan al extremo la pasion por los adornos, dice el autor del libro titulado *Toilette d'une romaine au temps d'Auguste*, que todo el dia los llevaban puestos, y ya desde la mañana. Ovidio, indulgente con las damas, no pudo por ménos de reprocharles su extremada aficion al lujo. «Quereis, les decia, que vuestras ropas estén todas cubiertas de oro.»

Vultis inaurata corpora veste tegi.

«Quereis que vuestra mano esté llena de brillantes piedras.»

Conspicuam gemmis vultis habere manum.

«Adornais vuestras gargantas con perlas traidas del Oriente, y sólo reservais para vuestras orejas las ménos buenas.»

Induitis collo lapides oriente paratos;
Et quantos onus est aure tulisse tuos.

No se olvidaba Ovidio de citar los brazaletes *(armillæ)* en forma de serpiente de oro macizo, y que llegaban á pesar hasta diez libras *(decem libræ)*, y como se dudase de esto, dice Petronio, Trimalcion hizo traer unas balanzas, y «todos pudieron asegurar que el peso era exacto» *(et circulatim approbari pondus)*.

En fin, hasta habia alhajas que eran amuletos, tales como los anillos mágicos, que tenian la virtud de guardar de mal de ojo ó de los adivinos. Consistian en un jaspe en forma de estrella, que llevaba este lema: «Dios os conserve» *(salvos ire)*. Luciano nos comunica en su comedia *El Mentiroso*, que los más apetecidos eran los que estaban hechos de hierro de algun patíbulo *(æs patibuli)*, y siendo éste cada vez más escaso, tenian que contentarse con fragmentos de cuerda de ahorcado! Pero para que el amuleto conservase todas las virtudes de un talisman, era indispensable que hubiese sido consagrado por un sacerdote del templo de Serapis, durante el signo del zodiaco en que la persona que habia de usarle hubiese nacido. Como se ve, esta preocupacion era una feliz alianza entre la magia y la astrología, dos ciencias que igualmente honraban á Roma.—¿Y es cierto que las mujeres llevasen su extravagancia al extremo de colocarse sortijas en los dedos de los piés? Los siguientes versos de Marcial parecerian indicarlo: «Este anillo, dice, podria convenir muy bien á tus piés, pero tiene demasiado peso para tus dedos.»

Annulus ille tuis fuerat modo cruribus aptus;
Non eadem digitis pondera conveniunt.

En lo que no cabe duda es en lo que habian imaginado para sus pendientes de orejas, á saber: reunir tres ó cuatro gruesas perlas, á que llamaban crotales *(crotalia)*, como ya hemos dicho (2), para que su ruido imitase al de los

(1) Veg. *Mil.* II, 7.—Plin. *Hist. Nat.* XXXIII, 40.
(2) Página 143 de esta monografía.

cascabeles, y su vanidad satisfecha les impedia sentir la molestia de su peso. Con este motivo les habia dicho el poeta Ovidio: «No querais cargar vuestras orejas con estas preciosas perlas que el indio pesca sobre sus verdes playas.»

Vos quoque non caris aures onerate lapillis,
Quas legit in viridi decolor Indus aqua?

Y Juvenal añadia: «¡Qué demencia *(¡insania!)*, alargar vuestras orejas con monstruosos pendientes!»

Auribus extensos magnos committit elenchos.

Todo en balde. La crítica de los poetas de su tiempo no afectaba á las damas romanas. Muchas de éstas llegaron á divertirse imitando á Antonia, mujer de Druso, adornando con pendientes á los peces de sus acuarios ó viveros *(inaures piscibus addunt)*, con el único fin de divertirse, viéndoles nadar con semejante equipo. Pero todas estas prodigalidades costaban sumamente caras. Las perlas de que Cleópatra se tragó una en una orgía, y de que hablaremos más adelante, estaban evaluadas en algunos millones; y si Antonio no se hubiera opuesto á ello, la segunda perla hubiera seguido el propio camino. Por la perla que César regaló á la madre de Bruto, pagó un millon. La pasion por esta clase de adornos era inmensa. El mismo César, en sus leyes contra el celibato, prohibió las perlas á las mujeres que no tuviesen marido ni hijos, y que contasen ménos de cuarenta y cinco años de edad.—Bien es verdad que lo que añadia mérito y valor á estos objetos, era el recuerdo de los personajes á quienes anteriormente hubiesen pertenecido, y que habian sido por lo general reinas ó reyes destronados. A esto llamaba Marcial: «Las orgullosas historias del dinero» *(fumosa argenti stemmata)*.—Y á todo esto debe añadirse que cualquier mujer algun tanto distinguida, queria tener alhajas de repuesto, las que se conservaban en dos estuches *(dactyliotheca)* diferentes. Tenian estuche de invierno *(hibernum)* y estuche de verano *(æstivum)*. En invierno se llevaban las alhajas macizas *(pleni)*, y en verano las alhajas ligeras *(leves)*, y particularmente las piedras preciosas, á las que el sol hacía despedir brillantes destellos.

Se observará que en estas noticias nada se dice del diamante, pero es porque no se conocia todavía el arte de tallarlo y pulimentarlo, por lo cual más bien constituia un objeto de curiosidad que de adorno: las perlas ocupaban entónces su lugar (1) y llamaban sobremanera la atencion de los romanos. Acaso una de sus mayores miras para la conquista de Bretaña habia sido su inmediacion á la costa de la Galia, y el concepto halagüeño, aunque dudoso, de una pesquería de perlas cebaba su codicia (2). Eran sin embargo las perlas bretonas de poquísimo valor por su matiz empañado y cárdeno, y Tácito repara que era un defecto inherente. *Ego facilius crediderim, naturam margaritis deesse, quam nobis avaritiam* (3).

Pero, como se ve, el lujo no podia llevarse á mayor extremo. Ovidio se condolia de él en términos picantes. «¿A qué viene, decia, este furor de colocarse encima tantas zarandajas?

Quis furor est census corpore ferre suos?

Y Propercio: «Ya se adelanta la matrona, vestida con la herencia de sus nietos.»

Matrona incedit census induta nepotum.

Todas estas exageraciones en los adornos, todo este lujo extraordinario, fueron tambien patrimonio de las damas ibero-romanas, de las mujeres españolas, que no cedian en belleza, pero tampoco en caprichosa imaginacion, á las esposas de los senadores y caballeros de la capital del orbe.

Hubo un emperador, sin embargo, que quiso oponerse á tanta exageracion y á tanta locura, y en estos términos describe sus medidas uno de sus biógrafos: «La reforma de la corte imperial fué una de las disposiciones primeras y más precisas del gobierno de Juliano. Recien llegado al palacio de Constantinopla, necesitó un barbero: presentósele un sirviente lujosísimo. «Un barbero, exclamó el príncipe con asombro aparente, es el que se requiere, y no todo un tesorero general.» Le fué preguntando acerca del sueldo y adehalas del empleo, y le enteró de que, además de uno

---

(1) *Toilette d'une romaine au temps d'Auguste*, par le Dr. Constantin James.—Paris, 1866.
(2) Este móvil le menciona Suetonio, c. 47.
(3) Gibbon, cap. I.

y otro, disfrutaba un diario para el mantenimiento de veinte criados y otros tantos caballos. En los varios ramos de lujo se contaban hasta mil barberos, mil escanciadores y otros tantos cocineros, y el número sólo podia compararse con el de los insectos de un dia de verano. El monarca que abandonaba á sus súbditos la superioridad en mérito y virtudes, sobresalia con la suntuosidad abrumadora de sus trajes, su mesa, sus viviendas y sus trenes. Los alcázares grandiosos, alzados por Constantino y sus hijos, sobresalian con mármoles jaspeados y realces de oro macizo. Buscábanse los manjares exquisitos para adular más bien su orgullo que su paladar, como aves de los más remotos climas, peces de los mares más recónditos, frutos ajenos de la estacion, rosas en invierno y hielos en verano. La caterva casera de los palaciegos sobrepujaba en costo á las legiones, y áun la porcion menor de tan cara muchedumbre era la que se empleaba en el uso ú en el esplendor del solio..... Recamaban de oro sus ropajes de seda; servíanse sus mesas con primor y profusion; las casas que construian para sus propios usos cubririan la cortijada solariega de un cónsul antiguo, y los ciudadanos más honrados tenian que apearse de sus caballos y saludar rendidamente á un eunuco al encontrarle en una carretera pública» (1). Pero en balde abandonaba el emperador apóstata las galas esplendorosas y afeminadas de los asiáticos, los rizos, arreboles, collares y brazaletes; en balde arrojaba del palacio de Constantinopla una caterva de esclavos y palaciegos: el lujo debia ir todavía en aumento.

VI.

Las costumbres del Senado romano y del pueblo cuando los bárbaros de Alarico se acercaban á Roma, las describe un historiador contemporáneo, Amiano Marcelino, que vivia en Roma misma, y que nos trazó un cuadro completo, un retrato filosófico de aquel pueblo en decadencia. Hemos dicho al comenzar esta monografía, que nada tanto como los rasgos principales de la condicion social de las clases ricas, nos darian á conocer mejor la coquetería y el lujo de aquellos tiempos; pero la descripcion que hace Amiano Marcelino del orgullo y presuncion de sus contemporáneos, de su despilfarro y desórden, excede á toda ponderacion. «La grandeza de Roma (así se explica el historiador) estribó en la hermandad extraña y casi increible de la verdad y la dicha. El dilatado plazo de su niñez se embargó todo en el afan de sus lides con las tríbus de Italia, vecinas y enemigas de la nueva ciudad. Sostuvo, en la pujanza de su mocedad, la tormenta de la guerra; traspuso con sus armas vencedoras mares y cumbres, y trajo á casa laureles triunfadores de todos los ámbitos del globo. Por fin, declinando hácia la vejez, y venciendo á veces tan sólo con el terror de su nombre, trató de adormecerse en el regazo del sosiego y desahogo. La *ciudad venerable*, holladora de las cervices más erguidas de mil naciones, planteadora de justas leyes y conservadora perpétua de la justicia y la libertad, contentóse luégo, á fuer de cuerda y acaudalada madre, de encargar á los Césares, sus hijos predilectos, el derecho de manejar su pingüe patrimonio. Paz segura y profunda, al par de la de Numa, sobrevino á los tumultos de la república, mientras se adoraba Roma todavía como reina de las naciones, y todas las avasalladas reverenciaban el nombre del pueblo y la majestad del Senado. Pero aquel esplendor nativo (continúa Amiano) yace desdorado con los procederes de ciertos nobles, que trascordando su propio señorío y el de su país, se arrojan con desenfreno por todos los vicios y devaneos. Compiten todos en la vanagloria de dictados y sobrenombres, y andan esmeradamente entresacando ú inventando apellidos sonoros y encumbrados, como Reburro, Fabunio, Pagonio y Tarrasio, que retumben á los oidos del vulgo con asombro y respeto. Con el ansia desatinada de perpetuar su memoria, se desviven por multiplicar su semejanza en estátuas de bronce y mármol; y no se dan por satisfechos en faltando á las estátuas sus chapas de oro, distintivo honorífico otorgado al pronto al cónsul Acilio cuando hubo avasallado con sus armas é inteligencia al rey Antioco. La vanagloria de ostentar y encarecer tal vez la cuenta de sus productos por las provincias de Oriente y Occidente mueve á ira á cuantos recapacitan que sus antepasados, menesterosos é invencibles, no se diferenciaban de los ínfimos soldados ni en el esmero de su alimento ni en su exterior; pero los nobles modernos andan midiendo su jerarquía y entidad por el encumbramiento de sus carruajes y la pesada magnificencia de sus trajes.

(1) *Decadencia y ruina del imperio romano*, por Gibbon.

Tremolan al viento sus larguísimos ropajes; y como se revuelven natural ó artificialmente, van descubriendo su ropa interior y túnicas primorosas con bordados exquisitos figurando varios animales. Con la escolta de medio centenar de sirvientes destrozan el empedrado tan atropelladamente como si fuesen de viaje y con caballos de posta; y las damas y matronas, al remedo de los senadores, corren y vuelan tambien por calles y plazas dia y noche por la ciudad y por los arrabales. Cuando estos personajes se dignan asomar por los baños públicos, se entonan desde la puerta con ínfulas de mando y señorío, y se apropian cuanto pertenece al regalo del pueblo romano. En aquellos parajes públicos se hermanan con los agentes infames de sus deleites, abrazándolos expresivamente, al paso que se desentienden con altanería del saludo de sus conciudadanos, á quienes tan sólo se consiente el obsequio de besarles la mano ó las rodillas. Bañados ya, se ponen sus anillos y demás insignias de su grandeza, entresacan de su equipaje de exquisitos lienzos, que bastarian para doce individuos, los vestidos más halagüeños á sus antojos, y siguen con la misma altivez, propia de un Marcelo tras la conquista de Siracusa, hasta que por fin desaparecen. Emprenden, sin embargo, tal cual vez estos héroes proezas más árduas, pues van visitando por Italia sus estados y proporcionándose por manos serviles el recreo de la caza. Si por antojo, con especialidad en dias calurosos, se arrojan á dar la vela en sus galeras pintadas desde el lago Lucrino á sus quintas numerosas por la costa de Puteoli y Cayeta, comparan sus expediciones con las marchas de César ó de Alejandro; pero si una mosca se atreve á posarse por los pliegues de sus doradas sombrillas; si un destello del sol cala por una quiebra desatendida ó imperceptible, ya se ponen á lamentar su angustia intolerable en lenguaje melindroso, de que no han nacido en el país de los Cimerios, region de lobreguez perpétua. En aquellos viajes al campo, toda la casa marcha con el dueño. Al modo que se escuadronan infantería, caballería, armadas del todo ú á la ligera, vanguardia y retaguardia, así los oficiales caseros, blandiendo su varilla como insignia de su autoridad, van repartiendo y colocando la crecida comitiva de esclavos y acompañantes. El repuesto y el equipaje marchan al frente; sígueles una caterva de cocineros y marmitones dedicados al servicio de la cocina y de la mesa. El cuerpo principal se compone de un tropel de esclavos, con el refuerzo accidental de plebeyos haraganes y dependientes. Cierra la retaguardia la cuadrilla predilecta de eunucos, distribuidos segun sus años; y su número y su fiereza horrorizan á cuantos los miran, detestando la memoria de Semíramis, inventora del arte bárbaro de frustrar la naturaleza y de marchitar en su brote las esperanzas de toda generacion venidera. En el desempeño de su jurisdiccion doméstica ostentan los nobles de Roma un melindre extremado por todo agravio personal, y despego altivo para con todo el linaje humano. En pidiendo agua tibia, si el esclavo no acude al vuelo, se le castiga con trescientos azotes; mas si el mismo comete un homicidio, el dueño prorumpe blandamente que era un malvado, pero que, si repite el desafuero, tendrá su debido escarmiento. Virtud fué allá la hospitalidad en Roma, y todo extraño, benemérito ú desventurado, lograba generoso agasajo. En el dia, si un extranjero, tal vez de clase decorosa, asoma por los umbrales de un senador opulento y engreido, se le acoge al pronto con tales extremos y preguntas cariñosas, que sale embelesado con los halagos del amigo esclarecido, y se arrepiente de haber tardado tanto en viajar á Roma, solar de la cortesanía y del imperio. En alas de aquel primer agasajo, vuelve al dia siguiente, y experimenta el desengaño de que su persona, nombre y patria quedan igualmente olvidados. Si insiste en sus visitas, se le va contando en clase de uno de los dependientes y se le consiente acudir á tributar sus rendimientos infructuosos al dueño altanero, incapaz de amistad y de agradecimiento, pues ni apenas se digna advertir su presencia, su despedida ó su regreso. En disponiendo el poderoso un banquete solemne y popular, en celebrando sus festines peculiares con lujo descompasado y pernicioso, el nombramiento de los convidados es asunto de esmerada y ansiosa deliberacion. Orillanse el comedido, el parco y el instruido; y los alistadores, que suelen adolecer de parcialidad, se amañan para convocar á individuos desconocidos y malvados. Pero los compañeros perpétuos y familiares de los grandes son sus paniaguados, que benefician su profesion utilísima de aduladores, que vitorean palabras y obras del inmortal magnate, se embelesan con sus columnas de mármol y su vistoso pavimento, y encumbran con ahinco el boato y elegancia, pues le enseñan á conceptuarlo todo como porcion de su mérito personal. En las mesas romanas, aves, ardillas y peces de tamaño descomunal se miran con sumo conato; se acude á la balanza para puntualizar su peso efectivo, y mientras todo huésped sensato se aburre con tanta molestia, se llaman escribanos que legalicen auténticamente la verdad de tan grandiosa maravilla. Otro arbitrio para internarse por los palacios es la profesion de tahur, ó, como decorosamente llaman, de jugador. Los asociados se enlazan con vínculos estrechos de intimidad, ó más bien de conspiracion, y la maestría en el arte *teserario* (que pudo interpretarse el juego de dados ó tablero de damas) es el camino más cierto para medrar y afamarse. El consumado en

esta ciencia sublime, que en una cena ó cualquiera tertulia no se sobrepone á un magistrado, manifiesta en su sobrecejo la extrañeza ó la ira que pudiera caber á un Caton al rehusarle una plebe antojadiza sus votos para la pretoría. Por maravilla se digna dedicarse al estudio un noble, que abomina de todo esmero y aplicacion, menospreciando altamente los libros y ateniéndose meramente á las sátiras de Juvenal y á las patrañas difusas de Mario Máximo. Sus librerías heredadas quedan allá arrinconadas como panteones horrorosos y privados de la luz del dia; pero los instrumentos teatrales costosísimos, flautas, liras grandiosas y tubos hidráulicos, merecen su íntimo aprecio, y la armonía de música vocal é instrumental está resonando á toda hora por los palacios de Roma, donde el sonido prepondera á la racionalidad, y los ejercicios y galas del cuerpo á los primores del entendimiento. Se dá por sentada la máxima saludable que el más leve asomo de epidemia es motivo muy poderoso para desentenderse de toda visita, áun de los amigos más íntimos; y hasta los mismos sirvientes que se envian en pos de informes positivos no vuelven á la casa sin la ceremonia esmerada de las friegas en el baño. Sin embargo, todo este melindre tan opresivo y afeminado tiene que ceder ante el afan predominante de la codicia. Acudirá un senador gotoso para sus ganancias hasta Espoleto; las esperanzas de alguna herencia avasallan su erguida arrogancia, y el ciudadano rico y sin hijos es el prepotente en Roma. Abunda la maestría en agenciarse la firma de un testamento favorable, y á veces en adelantar el trance de su ejecucion; y ha sucedido bajo el mismo albergue, pero en diversa vivienda, marido y mujer, con el ejemplar intento de sobrepujarse uno á otro, convocar sus respectivos curiales para manifestarles sus ánimos recíprocos, pero opuestos. Los apuros que en justo castigo acarrea el desenfreno del lujo á los grandes, suelen doblegarlos á rendimientos bochornosos. Para lograr un préstamo, se valen del abatido ademan de un esclavo de comedia; mas en tratándose del pago, se entonan con la declamacion régia y trágica de algun descendiente del mismo Hércules. Si el demandante insiste, acuden á perjuros de profesion que le sindican de hechicero ú envenenador, y por maravilla se le desencarcela hasta que firma un billete de reintegro de la deuda. Tantos vicios que desdoran la moralidad de los romanos, llevan consigo niñerías supersticiosas que afrentan su entendimiento. Oyen confiadamente los anuncios de agoreros que aparentan leer en las entrañas de las víctimas patentes muestras de logros y prosperidades venideras; habiendo gentes que ni se bañan, ni comen, ni salen, sin haberse ántes enterado, segun las reglas de astrología, de la situacion de Mercurio y del aspecto de la Luna; y es por cierto lo más extraño que esta credulidad desatinada suele reinar entre los profanos escépticos que dudan ó niegan la existencia de toda potestad sobrehumana» (1) (2).

VII.

Parecido sobremanera, sino del todo idéntico, debió ser en las principales poblaciones de España el estado social durante la larga dominacion romana. La pintura que nos hacen los escritores antiguos de las costumbres romanas, prueban sobradamente cuánta era la aficion que al lujo existia, y las artes suntuarias reciben de éste, como es consiguiente, notable desarrollo. En cuanto á los adornos y á las alhajas que usaban las mujeres romanas, los mismos adornos y las mismas alhajas usaban y tenian en grande aprecio las españolas; porque Roma, así como extendió su dominacion, tambien extendió á todo el mundo sus vicios y sus virtudes. Pero si España recibió de Roma artes

(1) *Decadencia y ruina del imperio romano*, por Gibbon.—Traduccion libre de Amiano Marcelino. (Version española, por Mor de Fuentes de H. H. Milman.—Barcelona, 1842).

(2) El lujo de los romanos llegó á ser excesivo en todos conceptos. Sus coches ó *carrucæ* solian ser de plata sólida, curiosamente esculpidos y grabados y los jaeces de las mulas ó caballos estaban realzados de oro. Esta magnificencia continuó desde el reinado de Neron hasta el de Honorio, y el camino Apio estaba cuajado con los espléndidos trenes de los nobles que salieron al encuentro de Santa Melania, cuando volvió á Roma, seis años ántes del sitio de los Godos. Séneca, epist. LXXXVII; Plin., *Hist. Nat.*, XXXIII, 49; Paulin. Nolan. apud Baron., Annal. Eccles., A. D. 397 N.° 5)

Podemos sacar de Séneca, epist. CXXIII, tres circunstancias curiosas relativas á los viajes de los romanos. 1.° Iban precedidos por una tropa de caballería ligera de Numidia, que anunciaba, con una nube de polvo, la proximidad de un gran personaje 2.° Las caballerías de bagaje trasportaban, no solamente los vasos preciosos, sino tambien las frágiles vasijas de cristal y *murra*, cuya última materia es casi probado por el docto traductor francés de Séneca, (tomo III, p. 402-422), que era igual á la porcelana de China y Japon. 3.° Los hermosos rostros de los jóvenes esclavos estaban cubiertos de una capa tinturada de yerbas medicinales ó untura que los preservaba de los efectos del sol y del hielo.—(Notas á Gibbon: *Decadencia y ruina del imperio romano.*)

y letras; si aceptó su lenguaje y tuvo comercio, culto y hasta honores romanos; si se vió llena de magníficas obras, de anfiteatros, de puentes, acueductos, calzadas y grandes vías de comunicacion entre sus poblaciones y ciudades, tambien presentaba á Roma una ilustracion propia en su literatura y le daba emperadores como Trajano, Adriano y Teodosio el Grande, que eran hijos suyos, y que, virtuosos é ilustres, aumentaban brillantemente la alta dignidad del imperio. Sonó, empero, despues de un largo período de gloria y otro no ménos largo de corrupcion y decadencia, la hora de la ruina del imperio romano, cuando ya un grandioso acontecimiento, cual era el nacimiento del Cristianismo, profetizaba para el porvenir la regeneracion de la gran familia humana. Roma, afeminada; Roma, verdugo de sinnúmero de cristianos, iba á desplomarse con el peso de sus maldades, y no hubiera dejado el menor rastro de su grandeza si no estuviera encargado de mantener su memoria un pueblo naciente y bárbaro, pero varonil, noble y virtuoso (1).

En efecto, acudiendo á recibir la oferta de ambiciosos, avanzaba lentamente la pesada masa de tribus del Norte, que compuesta de hunos, alanos, ostrogodos y visigodos, inundaron la Italia cuando cabalmente Arcadio y Honorio, dividiéndose el imperio, apresuraban su ruina. Innumerables hordas de aquellos pueblos se aposentaron en los alrededores de la primera ciudad del mundo, amenazándola con sus codiciosas miradas: dos veces despechado de los insultos recibidos desde la miserable corte de Rávena, estuvo tentado Alarico, caudillo de los godos, á destruirla y aniquilarla completamente; pero contentóse con el pago inmediato de 3.000 libras de oro y 30.000 de plata, 4.000 mantos de seda, 3.000 piezas de grana y 3.000 libras de pimienta. No quedaba, sin embargo, satisfecha el ansia de pillaje de que rebosaban sus tropas; y así es que, aprovechando una feliz coyuntura, adelantóse á exterminar aquella ciudad que habia sido señora del mundo, pero que en aquella edad era sólo esclava de la avaricia, de la lujuria y de toda clase de desenfrenados vicios. A deshora de la noche del 24 de Agosto del año 410, abrieron los esclavos, afectos á los enemigos, la puerta Salaria, y se precipitaron los bárbaros por las calles y plazas de Roma, sorprendiendo y atemorizando con el pavoroso ruido de las armas y de los clarines á los descuidados é indefensos moradores. Respetáronse únicamente las iglesias y lugares sagrados; pero en cuanto á las riquezas y preseas de un pueblo opulento y afeminado, fueron objeto de una desmesurada rapiña. ¡Cuántas de las alhajas arrebatadas en aquel saqueo serian luégo traidas por los mismos godos á las provincias españolas y á las Gálias! ¡Cuántos de los collares, brazaletes, anillos y sortijas de las principales damas de Roma, habrán sido encontrados despues en mil diversas excavaciones, y habrán sido atribuidos á los artífices de la localidad, que acaso nunca los tuvo tan hábiles y experimentados! Victoriosos los godos y cargados de ricos despojos, evacuaron á Roma á los pocos dias (2). Adelantáronse por las provincias meridionales de Italia, arrollando los débiles estorbos que se oponian á su paso; y despues, á las órdenes ya de otros caudillos, por haber fallecido Alarico, fueron distribuyéndose los restos del antiguo mundo romano.

Pero ¿cuál era el traje germánico, cuál era el traje, cuáles los adornos de las tribus del Norte en el momento en que se constituyen las monarquías bárbaras? Difícil es de contestar de una manera terminante, dice M. de Quicherat (3). Los monumentos figurados no existen. Para restablecerlos no contamos sino con textos que se contradicen en cuanto á los puntos más esenciales, y el auxilio todavía más embarazoso que útil de una infinidad de pequeños objetos hallados en las sepulturas. Hé aquí por qué hemos dicho que de ciertas épocas no nos ha conservado la historia noticias exactas de los trajes y costumbres; que los escritos que de ellas conocemos son escasos, y los monumentos que nos habrian podido manifestar la forma de los objetos, escasean tambien, cuando no faltan enteramente.— Sidonio Apolinar, bajo la impresion de una comitiva que vió entrar en Lyon en el año 470, nos representa los francos vestidos con un justillo cerrado que bajaba hasta encima de las rodillas, y cuyas mangas eran muy cortas y no cubrian más que el nacimiento de los brazos. El tejido de este traje era de diversos colores entrelazados. Llevaban encima un *sagum* de color verdoso con bordados de color escarlata. Un ancho cinturon, adornado con chapas de metal, aprisionaba sus riñones, y pasaba por encima del pecho un tahalí para suspender la espada al lado izquierdo. Llevaban los muslos y las piernas completamente desnudas. Calzaban borceguíes cortos, de piel con sus pelos, y mientras se cortaban los cabellos por la parte de detrás se los dejaban crecer por delante,

(1) Florencio Janér.—*Introduccion histórica al Museo Réjio Español.* Madrid, 1853.
(2) Segun Marcelino, se retiraron á los seis dias, segun Orosio, cap. XXXIX, de su libro VII, Alarico se retiró de Roma al tercer dia.
(3) *Histoire du costume en France depuis les temps les plus reculés jusqu'a la fin du* XVIII *siècle.*—Paris, 1875.

amontonándolos sobre la frente en elevado tupé. En la cara se afeitaban la barba en ciertos sitios, y en otros se atusaban ó peinaban á menudo los pelos.—El mismo autor pinta á los godos poco más ó ménos del mismo modo. Llevaban los mismos borceguíes, pero de cuero de caballo, y cuyas correas subian hasta la mitad de la pierna. Su túnica era de tela, y una piel de animal les servia de manto.—Sin embargo, la desnudez de las piernas, segun la describe este testigo ocular, dá motivos para dudarse de ella, porque los germanos de los tiempos más antiguos, por ejemplo, los de las columnas de Trajano y de Antonino, y tambien los del arco de Constantino, están invariablemente vestidos con ciertas bragas. Por otra parte, Agathias, escritor que escribia un siglo despues de Sidonio Apolinar, señala las bragas, bragas de tela ó de piel curtidas, como la prenda principal del traje de los francos, y áun la única con que se contentaba el mayor número. ¿Cómo conciliar esto? ¿Hubieran acaso los germanos depuesto las bragas por un momento para volvérselas á poner más adelante, ó bien los artistas romanos hubieran vestido á toda la nacion germánica con lo que sólo era propio de algunas tribus?—El uso de los germanos de enterrar sus muertos vestidos enteramente, con sus mejores trajes, motiva que nos queden de ellos ciertas antigüedades, pero los tejidos han sido destruidos por el tiempo: los metales, los objetos de hueso, de vidrio y de marfil, son los únicos que se han conservado. Quizá algun dia se descubra algun sepulcro que haya debido á circunstancias excepcionales toda su integridad. Entónces podrá decirse que se conoce el traje bárbaro (1).

Ha podido, no obstante, observarse, examinando los fragmentos adheridos á las piezas de metal, la naturaleza de los tejidos empleados en aquel traje. Domina el hilo, pero se ha reconocido la presencia de la lana y del paño. En el sepulcro de Childerico, que fué descubierto en Tournay en 1653, se encontraron girones de seda de color de púrpura y muchos hilos de oro. En cuanto al lujo de sus trajes, no quisieron los príncipes bárbaros ser ménos que los patricios romanos que habian visto en toda su opulencia. El rey Segismundo, á quien Sidonio vió hacer su entrada pública en Lyon, cuando iba á casarse con una hija del rey de los burgundios, llevaba un jubon con haldetas de seda blanco, con un manto encarnado.

Los brazaletes, los collares, los broches, fíbulas y alfileres, abundan en las sepulturas francas, burgundas ó visigodas, y todos aquellos pueblos tenian el mismo modo de fabricarlos. El guerrero germano llevaba en la muñeca derecha un brazalete cuya forma es idéntica á la de los brazaletes de la antigüedad galáica. Llevaba al cuello un collar de granos de barro cocido esmaltados, mezclados con otros granos de ámbar ó de vidrio, ó bien con monedas romanas agujereadas. Su manto se sostenia sobre los hombros por un broche imitado de los broches romanos. Una hebilla maciza, adornada á menudo con un grabado que atestigua la barbarie de la época, unia los dos extremos de su tahalí. El cinturon se prendia con un grueso broche hecho de una placa y de otra contraplaca. Este ultimo objeto era generalmente producto de una industria particular de la nacion germánica. No hay casi Museo que no posea algun ejemplar. Suelen ser de hierro, con incrustaciones de plata. Supieron los germanos trabajar este último metal, y tenian predileccion especial por la plata. En tiempo de Cómmodo adornaban con este metal los mantos, y aquel extravagante emperador le preferia á todos los demás (2) (3).

Pero en el estudio de los trajes y adornos de los godos, á poco de llegar á España y á las Gálias, se observa que se prendaron del gusto romano, y aceptaron muchas de las modas del imperio, por móviles que podríamos indicar, pero cuya sola indicacion nos distraeria demasiado de nuestro principal objeto. El amor y la admiracion de adornos nuevos para ellos y construidos con más arte, contribuyeron en gran manera para que los godos se engalanasen con arte-

---

(1) J. Quicherat. *Histoire du costume en France.*

(2) *Revue des Sociétés Savantes*, 1872.—*Mémoires de la Société de Genève*, 1853.—Baudot, *Sépultures barbares de l'époque méroringienne.*—Cochet, *Tombeau de Childéric.*—Fillon, *Poitou et Vendée.*

(3) Les sépultures des puissants, lorsqu'elles n'ont pas été violées d'ancienneté, contiennent des pièces d'une bijouterie plus riche. C'est de l'or cloisonné qui a reçu des incrustations de verre grenat, et quelquefois de pierres précieuses mêlées au verre. On ignore quelle place occupaient dans la toilette certains de ces objets qui atteignent d'assez grandes dimensions. On a reconnu dans le nombre, des formoirs de bourse, des gaînes, des bouterolles et viroles de fourreaux.

Le ceinturon etait, à proprement parler, la trousse du Germain. Il avait là, pendu à des courroies ou à des chaînettes tout son attirail de voyage et de toilette, bourse, couteau, ciseaux, briquet, peigne, alêne, curedents, pince à épiler. Comme une pareille garniture était d'une égale utilité pour les deux sexes, les femmes portaient aussi le ceinturon. Il fut pour elles non moins large, et bouclé de même, à ce poin que des ferrements atteignant le poids de cinq et six cents grammes ont été trouvés sur le squelette de certaines matrones franques.

En général, les ornements des femmes diffèrent peu de ceux des hommes. Leurs colliers sont plus grands et plus riches, les faces de leurs broches plus élégantes; elles ont souvent des bagues et des anneaux d'oreille en bronze, en argent, en or. Une grande épingle, située tout près de le fibule du manteau, semble indiquer que quelque chose comme un fichu leur couvrait le cou et la poitrine, etc.—*Histoire du costume en France.—Epoque merovingiénne.*—J. Quicherat.

factos de los pueblos vencidos. Ataulfo, primer rey de los godos en España, celebró el cumpleaños de sus bodas con Placidia en Narbona, durante el mes de Enero del año 413. Fué colocada la novia, engalanada con traje, collares y diadema imperiales, en un elevado trono, ocupando á su lado el caudillo godo un lugar ménos honorífico, pero vestido de toga, enteramente á la romana. Los obsequios nupciales que se tributaron á Placidia, consistian en los más preciosos despojos del saqueo de Roma, y hasta cincuenta mancebos, vestidos todos de seda, con una bandeja en cada mano, cuajada la una de monedas de oro y colmada la otra de piedras preciosas de inestimable valor, realzaban la magnificencia de tan cumplido agasajo. Rustacio y Febadio cantaron el epitalamio, entonado por Atalo, terminándose la boda con juegos, que embelesaron igualmente á godos y romanos.—Así se comenzó á contaminar aquel pueblo bárbaro, pero sencillo y modesto en sus trajes y costumbres. Vió primero y observó, dejó seducirse despues por las artes que están puestas al servicio del lujo, y con los restos de sus rapiñas en Roma, y con las alhajas que se conservaron de la ruina general, quisieron engalanarse, quisieron más: construirlas por sí mismos. Entónces, como no podia ménos de suceder, imprimieron á sus obras, el carácter que debió serlas peculiar.

VIII.

Sidonio Apolinar, obispo de Auvernia, que conoció á Teodorico, es quien en el primer libro de sus *Epístolas* nos ha dejado el curioso retrato de Teodorico, sexto rey de los visigodos de España, no ménos que la descripcion de las costumbres de su tiempo. De la comparacion entre las costumbres góticas y romanas, deducirá el lector curiosas consecuencias. «La persona de Teodorico es el tipo de su raza, estatura regular, hombros rollizos, pecho ancho, brazos fuertes, cabellera encrespada, cejas negras, nariz aguileña, labios sutiles y blanquísimos dientes. Si se inquieren sus actos exteriores, asiste con un pequeño acompañamiento á las juntas de ántes de amanecer de sus sacerdotes, y las venera con gran cuidado, aunque si la conversacion es retirada ó particular, se puede advertir que observa esta reverencia más bien por costumbre que por razon. Lo restante de la mañana se lo lleva el cuidado de la administracion del reino. Rodea su silla el conde que lleva sus armas, y la muchedumbre de guardias vestidos de pieles es admitida para que no falte, y alejada para que no haga ruido; y así, al frente de las puertas murmulla excluida por unas cortinas y encerrada por unos canceles. Entre tanto, introducidas las embajadas de los pueblos, escucha mucho y responde poco. Si se ha de tratar algo, lo difiere; si se ha de despachar, lo acelera.—Levántase luégo del trono para ir á ocuparse en la inspeccion de sus tesoros ó de sus caballerizas. Si anunciada una cacería sale, juzga fuera de la gravedad real llevar atado el arco á su costado; sin embargo, si de cerca le mostrais un ave ó una fiera mientras caza, ó se la ofrece la suerte mientras anda, un paje se lo pone en la mano con la cuerda floja; porque así como juzga ser cosa pueril llevarlo embolsado, tambien lo tiene por mujeril recibirlo ya tirante. Así, en sus manos, apunta y hiere lo que se le señale, y si se ha de errar por uno de los dos, ménos se engaña el golpe del que tira que la mirada del que señala.—Pero llega la hora de comer, y en los dias no festivos se parece á la de un particular su mesa régia, en que ni un criado anheloso coloca á montones la plata. Entónces el gran peso está en las palabras, como que allí, ó no se habla nada, ó cosas sérias. El servicio de la mesa ya es de púrpura, ya de lino. Los manjares gustan por el arte, no por su precio, y los cubiertos por su esplendor, no por su peso.—En una palabra, viérais allí la elegancia griega, la abundancia de las Gálias, la presteza italiana, la pompa pública, la disciplina régia, la diligencia privada. Mas el lujo de los dias de fiesta no puede ocultarse ni á las personas retiradas.—Despues de haber comido no duerme Teodorico muchas veces la siesta; quizá prefiere el tablero, y entónces recoge rápidamente los dados, los mira con cuidado, los revuelve con destreza, los tira con vigor, los llama chanceándose y los espera con paciencia. Pensaríase que él hasta en los dados maneja las armas. Su solo cuidado es el de vencer. Cuando se ha de jugar depone algun tanto su severidad régia, y excita al juego, á la libertad y á la comunicacion, siendo fácil á los cortesanos obtener lo que en otra ocasion hubieran perdido. Pero son las tres de la tarde, y renuévase la carga del reinar. Vuelven los pretendientes, vuelven los que todo lo remueven. En todas partes murmulla la pretension litigiosa, que, alargada hasta la noche, se disminuye llamando la cena real, y se esparce entre los palaciegos, durando hasta la hora de ir á dormir. Y durante la cena, alguna vez permite Teodorico los gracejos mímicos, con tal que la

hiel de una lengua mordaz no hiera á ninguno de los convidados. Pero, sin embargo, allí ni suenan los órganos hidráulicos, ni ningun maestro de capilla dirige concertados cantos: allí no hay ningun tocador de lira, ni de flauta, ni de tímpano, ni de cítara. El rey sólo se ve halagado por instrumentos que encanten el oido y embarguen con valor el ánimo.—Levantada la mesa, la gente palaciega empieza sus guardias nocturnas, y los centinelas armados asisten á las entradas de palacio, velando las primeras horas del sueño.»

Tal es una escena de la corte de los visigodos en el siglo v. Qué sencillez, qué calma y circunspeccion, cuánta gravedad, en las costumbres palaciegas de los primitivos visigodos.—Oigamos, en cambio, lo que sucedia, poco más ó ménos en los mismos tiempos, en los alcázares orientales.

Los emperadores Arcadio y Honorio, nacido el primero en España, hijos de Teodosio, heredaban á la muerte de éste, además del gobierno de los imperios de Oriente y de Occidente, todas las armas, joyería, alhajas y alfombras, preciosidades magníficas del difunto emperador, repartiéndoselas por partes iguales (1). Pero consta, además, que no sólo estaban enriquecidas con perlas, esmeraldas y diamantes las túnicas y diademas del emperador difunto, sino tambien los yelmos, empuñaduras de espada, cinturones, corazas, etc. (2).—Segun las noticias reunidas por Gibbon, competia y tal vez sobrepujaba el palacio de Constantinopla á la magnificencia de Persia, en tiempo de Arcadio y Honorio; y los sermones elocuentes de San Juan Crisóstomo encarecen, al paso que zahieren el boato grandioso del reinado de Arcadio.—«Lleva el emperador, dice, en sus sienes, ó una diadema ó una corona de oro embutida con pedrería de valor imponderable. Resérvanse estos realces y la vestidura de púrpura únicamente á su persona sagrada, y en sus vestiduras de seda asoman dragones de oro puro, y de oro macizo es su trono. Cércanle, al aparecerse en público, palaciegos, guardias y dependientes, cuyas picas, escudos, corazas, bridas y jaeces de sus caballos, son tambien al parecer ó en realidad, de oro, y el centro esplendoroso y crecido del broquel va cercado por otros menores al remedo del ojo humano. Las dos mulas que tiran del carruaje del monarca son blanquísimas y resplandecientes todas de oro. El mismo carruaje, tambien de oro puro y macizo, embelesa á los circunstantes, absortos tras los cortinajes de púrpura, nevados tapices, el tamaño de la pedrería y las chapas bruñidas de oro que centellean con el vaiven del carruaje. El color imperial es blanco-azulado; encúmbrase el emperador en el sólio, con sus armas, caballos y guardias delante, y sus enemigos vencidos y aherrojados á sus plantas» (3).

¡Qué mucho, pues, que las costumbres de los bárbaros chocasen extraordinariamente con la refinada molicie y exagerado lujo que hallaron en las poblaciones romanas y dominadas por los romanos! Hé aquí la descripcion de la capital, ó mejor dicho, del palacio que ocupaba Atila en la aldea-campamento que le servia de corte allá en las llanuras de la Alta Hungría, y desde donde, al frente de sus toscas legiones, iba á invadir el mundo, conforme lo vieron unos embajadores romanos que fueron á visitarle. Al hablar de las alhajas, de los trajes y costumbres de los bárbaros del Norte, todo interesa, nada debe omitirse, y se ve que si algo de valor tenian, si mucho llegaron más adelante á poseer, reconocia un orígen griego y romano. «Era el único edificio de piedra el de los baños construidos por Onejesio, trasportando los materiales de Panonia; y como el país inmediato carecia de madera de construccion, se deja suponer que las moradas inferiores de la aldea régia eran de barro, de paja y de tela. Las casas de madera de los hunos más eminentes estaban construidas y engalanadas con magnificencia tosca, segun la jerarquía, los haberes y el gusto de sus dueños. Parece que estaban colocadas con cierto órden y simetría, y cada solar venia á ser más honorífico en cuanto se acercaba á la persona del soberano. El palacio de Atila, que sobrepujaba á todas las demás casas de sus dominios, estaba enteramente construido de madera, y cubria grandísimo espacio de terreno. Era el recinto exterior un gran vallado ú estacada de vigas cuadradas, con torres altísimas interpuestas, y más apropiadas para el adorno que para la defensa. Este antemural, que parece abarcaba las faldas de un cerro, encerraba una gran porcion de edificios, todos de madera, arreglados á los usos de la soberanía. Cada una de las muchas esposas de Atila tenia su casa separada, y en vez del emparedamiento estrecho y ruin de los celos asiáticos, recibieron cortesmente á los embajadores romanos, así á su presencia como á su mesa, y áun con el ensanche de un abrazo inocente. Al ofrecer Maximino sus presentes á Cerca, la reina principal, extrañó la arquitectura singular de su morada, la altura de sus columnas

(1) *Decadencia y ruina del imperio romano*, por Eduardo Gibbon.
(2) *I. Cons. Stilich.*, II, 88-94.
(3) San Crisóstomo. *Opera Omnia*, edicion de Paris de 1738, dirigida por el P. Montfaucon.

redondas, el tamaño y la hermosura de la madera que estaba primorosamente labrada, torneada, pulimentada y esculpida, y su vista cuidadosa fué columbrando algun gusto en los realces y cierto arreglo en las proporciones. Despues de atravesar por medio de la guardia que habia en la puerta, los embajadores fueron introducidos en el estrado de Cerca. Recibió esta visita sentada, ó más bien recostada en un lecho mullido; el suelo estaba alfombrado; los criados formaban un cerco en derredor de la reina, y sus doncellas, sentadas por el suelo, se afanaban en ir bordando los trajes que engalanaban á los guerreros bárbaros. Ansiaban los hunos ostentar aquellas riquezas que eran efecto y testimonio de sus victorias: los jaeces de sus caballos, sus espadas y áun sus zapatos, estaban claveteados de oro y piedras preciosas, y sus mesas rebosaban de fuentes, vasos y alhajas de oro y plata, de mano de artistas griegos, pues sólo el monarca se engreia siempre con la sencillez de sus antepasados escitas. El traje de Atila, sus armas, y los jaeces de su caballo eran lisos, sin el menor realce, y de un solo color. Servíase la mesa real con vasijas y copas de madera; la carne era su único alimento, y aquel conquistador septentrional jamás llegó á probar el lujo del pan» (1) (2).

«No otra es la enseñanza de la historia, exclama al ocuparse de los sucesos de estos tiempos, un erudito escritor (3): aquellos caudillos, que habian yermado con el hierro ó la tea las más suntuosas ciudades del antiguo mundo, trocada ó vencida su ferocidad desde el momento en que son recibidos como aliados ó amigos del imperio romano, acaban por ambicionar para sí su magnificencia y su majestad, soñando al cabo no ya en emular, sino en sustituir personalmente la grandeza de los Césares, logrado el vencimiento y total ruina del mismo imperio.—Hé aquí la noble ambicion que domina á Teodorico, príncipe de los ostrogodos: dueño del imperio de Occidente que arrebata á Odoacro con la vida, toma para sí la majestad, ya que no el nombre, de los Césares, y concede al Senado de Roma la antigua libertad y gobierno de la república. Su corte remeda la opulencia y fausto del imperio: sus ministros, sus cónsules y sus pretores, entre quienes resplandecen un Casiodoro y un Boëcio, son de raza latina: el príncipe y sus magnates ostrogodos anhelan poseer la lengua de Ciceron y de Virgilio, olvidando el materno idioma que arrulló sus infantiles sueños en los bosques germánicos. La mayor gloria del bárbaro estriba en seguir las huellas de los emperadores de Oriente, tomando por modelo á Anastasio I, que ceñia á la sazon la diadema de Constantino; y sin embargo, por el vivo deseo que le impulsa á restituir á la antigua señora de las gentes su ya empañado brillo (4), por el afan que sin tregua le agita para hacerse digno de la posteridad, emulando á los más renombrados Césares, aparece á nuestra vista más grande que Atanasio, ocupando preferente lugar en la historia de la civilizacion, y muy especialmente en la de las artes. — Al rudo golpear de los bárbaros habian caido por tierra innumerables monumentos de la antigüedad gentílica, yaciendo entre escombros preciosos mármoles, magníficos relieves y bellas estátuas: los templos de las divinidades, abandonados desde la Era de Constantino y de Teodosio, amenazaban ruina;

---

(1) *Decadencia y ruina del imperio romano*, por E. Gibbon.

(2) Al hablar un historiador del despojo de Roma por los vándalos á las órdenes de Jenserico, en el año 455, dice lo siguiente: «En los cuarenta y cinco años que mediaban desde la invasion goda, habíase hasta cierto punto restablecido el boato y el lujo de Roma, y no cabia ni el evadirse ni el saciar á un conquistador avariento, que estaba muy despacio y tenia á mano naves para trasportar la riqueza de la capital. Los adornos imperiales del palacio, las alhajas y alfombras, las mesas de plata maciza, todo se fué hacinando revueltamente: ascendia el oro y la plata á miles de talentos; pero hasta el cobre y el bronce se arrebataron con trabajoso ahinco La misma Eudoxia, que se adelantó para verse con su amigo y libertador, tuvo luégo que llorar su desatino. Despojáronla violentamente de sus joyas; y la desventurada emperatriz, con sus dos hijas, únicos retoños vivos del gran Teodosio, tuvo que seguir como cautiva al vándalo altanero, quien inmediatamente dió la vela y aportó prósperamente á Cartago.»—Gibbon *(Decadencia y ruina del imperio romano.)*

(3) *Memorias de la Real Academia de San Fernando.—El Arte Latino-Bizantino en España*, etc.

(4) «Debe asentarse por tanto, sin recelo de errar, que antes que pudieran sentir la necesidad de realizar la belleza por medio de la arquitectura, la pintura ó la estatuaria (dice acertadamente el Ilmo. Sr. Doctor D José Amador de los Rios al ocuparse del arte latino-bizantino, refiriéndose á los bárbaros del Norte), artes de que se nutren y alimentan las demás, sorprendió el espíritu de los germanos la grandeza de la civilizacion del antiguo mundo. Produjo primero esta sorpresa aquella terrible exasperacion que conturba el espíritu de los Padres, al ver reducidos á escombros y ceniza los más suntuosos monumentos del arte griego y del arte romano: despertó despues el sentimiento de la admiracion; y engendró por último, el deseo de poseer tanta magnificencia, deseo que empieza á borrar de aquellos pueblos la herrumbre de la barbárie, y especialmente de la raza goda (visigodos y ostrogodos), cuya presencia evitó Alejandro, temió Pirro y llenó de horror á Julio Cesar.» Y en prueba del empeño que habia puesto Teodorico en imitar las costumbres romanas, reproduce el Sr. Rios diversos fragmentos de las epístolas de aquel príncipe. Dirigiéndose á Anastasio, le decia el mismo Teodorico: «Regnum nostrum imitatio vestra est, forma boni propositi, unici exemplar Imperii; qui quantum vos sequimur, tantum gentes alias anteimus. Hortamini »me frequenter, ut diligam Senatum, leges Principum gratanter amplectar ut cuncta Italiæ membra componam» Cassiodoro, *Opera*, lib I, epíst. I). Son numerosas añade las epístolas que Teodorico dirige al Senado, felicitando á los Padres Conscriptos y felicitándose de haberles restituido, tras *longa aetate*, sus antiguas inmunidades y fueros. Citaremos entre otras la que empieza diciendo: «Quamvis universae Reipublicae nostrae infatigabilem curam desi»deremus impendere, et Deo favente, ad statum pristinum studeamus cuncta revocare; tamen Romanae civitatis sollicitiora nos augmenta constringunt» (Id., lib. III, epíst. 31). Teodorico decia con frecuencia ya á sus prefectos, ya á los romanos, ya á sus naturales. «Digna est constructio civitatis, in qua »se commendat cura regalis. quia laus est temporum reparatio urbium vetustarum (Id., lib. I, epíst. 28). Acerbum nimis est, nostris temporibus anti»quorum facta decrescere, qui ornatum urbium quotidié desideramus augere» (Id., lib. II, epíst. 33). «Nos urbem nitore cupimus fabricarum sur-

los puertos del imperio estaban destruidos; las cloacas de Roma que superaban las maravillas de otras ciudades, obstruidas; las termas, regalo un dia de los patricios y de los caballeros, infectas; las campiñas, otro tiempo feraces, se habian trocado en pestilenciales lagunas. En medio de aquella espantosa conturbacion se ofrece, pues, á nuestras miradas la ilustre figura de Teodorico: el ornamento y grandeza de la ciudad es para él decoro y magnificencia del príncipe; y mientras procura avalorar su palacio con todos los tesoros de las artes en mármoles, bronces, ricas maderas, vistosos estucos y delicadas incrustaciones, emulando en las modernas las antiguas fábricas, de tal suerte, que sólo se diferencien de ellas por *lo nuevo*, le vemos dedicar sumas inmensas á la reparacion de los muros y de los principales edificios de Roma, restaurando al par con mano pródiga, ya el celebrado templo de Hércules en Rávena, ya el famoso puerto de Lucino y otros no ménos famosos del imperio. Ni abriga menor empeño, ora por devolver á las cloacas de la inmortal ciudad su perdida magnificencia, ora por edificar nuevas termas y desecar los lagos de Espoleto, poniendo, por último, extremada solicitud en el engrandecimiento de la ciudad donde habia fijado su trono y recogiendo entre las ruinas de otras ciudades las reliquias de alcázares y templos para embellecer los que bajo sus auspicios se edificaban. El rey de los ostrogodos, que se preciaba de proteger y elogiar á los artistas, estatuia al cabo un prefecto de obras públicas, para el ornato y lustre de Roma.»

IX.

Dado á conocer á nuestros lectores, aunque á grandes rasgos, cuál era el brillante estado de la sociedad romana y cuál la condicion modesta de las tríbus bárbaras del Norte, que venian á repartirse los restos del grande imperio, debemos poner de manifiesto en qué consisten las alhajas visigodas del Museo Arqueológico Nacional. Redúcense á collares de diversas piedras, sin broches algunos de ellos, á pendientes más ó ménos completos, á sortijas ó anillos, y á una notabilísima falera. Describiremos á continuacion los más interesantes, conservando la numeracion provisional que interinamente tiene cada ejemplar de estos objetos en el referido Museo.

Número 338.—Collar romano-cristiano (¿y por qué no llamarle desde luégo visigodo?), de *oro* y *malaquita*, encontrado en un sepulcro cerca de Antequera. Tiene de largo $0^{m},73^{c}$, y cada uno de sus hilos tiene 66 piedras engarzadas, si bien en la lámina adjunta no se han representado tantas. Los broches son sencillos, formando una cruz bizantina, pero cabalmente esto es lo que le dá más carácter visigodo, porque el de sus adornos es el mismo que vemos, más ó ménos generalizado, en los adornos arquitectónicos y relieves de la iglesia de San Miguel de Lino, en las esculturas del monasterio de Villanueva, en la ornamentacion de la iglesia de Santa María de Naranco, y en otros recuerdos gráficos de aquella época.

Núm. 339.—Collar compuesto de 13 *perlas*, 22 granos de *oro* facetados y 13 *granates*.—Long. 23 centímetros.—Están simplemente ensartados en una hebra de seda, y fueron encontrados en las excavaciones de Elche.

Núm. 340.—Collar de *oro*, con 14 *perlas* y 5 *zafiros*. Long. 39 centímetros.—Tambien de las excavaciones de Elche.

Núm. 341.—Collar de *oro*, con 22 *granates*.—Long. 35 centímetros.—De las excavaciones de Elche.

Núm. 342.—Collar de *oro*, con 18 *perlas* y 8 *esmeraldas*.—Long. 40 centímetros.—De las excavaciones de Elche.

»gentium componi» (Id., lib. IV, epíst. 32). Y dando permiso para construir pórticos ú otros edificios, añadia: «In licentiam reparationis accipiuntur »potius proemia quam donantur» (Idem, id., epíst. 24). Legislando sobre la suntuosidad de su palacio, observaba. «Haec nostra sunt oblectementa, »protentiae imperii decora facies, testimonium praeconiale regnorum... Decorum magisterium, propositum omnino gloriosum (decia al prefecto del Palacio), »in tam longas aetates mittere, unde te debeat posteritas admirata laudare. Quidquid enim aut instructor parietum, aut sculptor marmorum, aut aeris »fosor, aut camerarum rotator, aut gypso plastes, aut musivarius ignorat, te prudenter interrogat; et tam magnus ille fabrilis exercitus ad tuum recurrit »juditium, ne possit aliquid habere confussum» (Id., lib. VII, *Formula curae Palatii)*. El rey manifestaba que en tal manera deberia proceder el prefecto, «ut ab opere veterum sola distet novitas fabricarum» (Idem, id.). El rey deseaba que la restauracion del celebrado templo de Hércules, en Rávena, se hiciese de tal modo que recobrase el templo su pristina belleza. Con tal propósito mandaba á Agapito, prefecto de Roma *(Urbis)*, que le enviase los más renombrados tallistas: «De urbe nobis marmorarios peritissimos destinetis, qui eximiè divisa coniungant... De arte veniat quod vincat naturam: dis»colorea crusta marmorum gratissima picturam varietate texuntur: quia illud est semper in praetium quod ad decorem fuerit exquisitum» (Idem, idem, lib. I, epíst. 6).

Núm 347.—Pendiente de *oro*, con una *esmeralda* en el centro y 9 *perlas* al rededor.—Encontrado en las excavaciones de Elche.

Núm. 348.—Un par de pendientes de *oro* y *perlas* colgantes.—Encontrados en las excavaciones de Elche.

Núm. 350.—Un pendiente de *oro* y una *piedra*.—Encontrado en las excavaciones de Elche.

Núm. 351.—Un pendiente de *oro*, con una *esmeralda* en medio y tres *perlitas* colgantes.

Núm. 352.—Sortija de *oro*, con un *ónice* labrado en forma de cono truncado, muy pequeño, y grabado en él un conejo casi imperceptible.—Hallada en Elche en 1776.

Núm. 353.—Sortija de *oro* con una *cornerina* grabada.—Hallada en Elche en 1776.

Núm. 354.—Sortija de *oro* con esta leyenda: DULCIS PA AMO TE.—Encontrada en las excavaciones de Elche en 1776.

Núm. 355.—Sortija de *oro*, con una *crisolida*.—De las excavaciones de Elche.

Núm. 356.—Piedra engarzada en una sortija pequeña de *oro* y grabada.—De las excavaciones de Elche.

Núm. 359.—Anillo ó sortija de *oro* con un *ónice* grabado.—Encontrado en las excavaciones de Elche, verificadas en 1776.

Núm. 363.—Aguila de *cobre* con incrustaciones de *vidrios* de color de granate, que fué indudablemente falera (1). Tiene dos agujeros interiores por donde pudo colgarse, pero conserva tambien en su parte posterior la hembra del broche.—$0^{m},11^{c}$ alto.—Encontró este notable ejemplar, al abrir la vía cerca de Calatayud, para el ferro-carril de Zaragoza á Madrid, dentro de un sepulcro antiquísimo, donde correspondia el pecho del esqueleto, el arquitecto provincial D. Juan Antonio Atienza, y lo regaló al Museo.

De todos estos objetos reciben nuestros lectores en la presente obra curiosos detalles, ya porque á excepcion de la falera *(phalera)* se une su representacion en lámina cromolitografiada á nuestra monografía, ya porque hemos dado noticias de las diversas clases de adornos y alhajas que entre los romanos se usaron; pero las faleras desempeñaron un papel muy importante, y su uso continuó asimismo entre los bárbaros. Vamos, pues, á reproducir á continuacion las noticias que acerca de las *phaleras pectorales de los bárbaros* ha reunido un inteligente arqueólogo, M. Charles de

---

(1) Lorsque le grenat, l'hyacinthe ou les verres rouges sont agencés sur une piece d'orfévrerie, conjointement avec les verres bleus et verts, le rouge domine toujours. Cela tenait-il au goût particulier des Barbares pour la couleur purpurine affectée à la royanté? Je le pense, mais il pourrait bien y avoir une autre cause. Au temps de Théophile, on ne savait plus fabriquer en fait de verres teints en pâte, que les jaunes et les rouges. Lorsqu'on avait besoin d'autres tons, on jetait au creuset des vases antiques qui, fondus avec le verre commun procuraient des feuilles précieuses, utiles pour les fenêtres. Les français, ajoute Théophile, sont très experts dans ce genre de travail. «Quod si videris vas aliquod in croceum mutari sine illud coqui usque horam tertiam et habebis croceum leve... Si vis permitte coqui usque horam sextam et habebis croceum rubicundum.—Si vero perspexeris quo se forte vas aliquod in fulvum colorent convertat, qui carni similis est, hoc vitrum pro membrana habeto... Reliquum coque per duas horas... et habebis purpuream levem, et rursum coque a tertia usque ad sextam erit purpurea rufa et perfecta.—Inveniuntur etiam vascula diversa eorumdem colorum, quæ colligunt Franci in hoc opere peritissimi, et saphireum quident fundunt in furmis suis, addentes ei modicum vitri clari et albi, et faciunt tabulas saphiri pretiosas ac satis utiles in fenestris. Faciunt etiam ex purpura et viridi similiter.» *Divers. artium schedula*, lib. II *(De vitro)*, c. VII, VIII et XII, p. 86, 87 et 91, éd. L'Escalopier.

Il est vraisemblable que la perte du secret des Romains pour teindre le verre en bleu et en vert datait de l'invasion, d'où la rareté de ces deux coleurs sur les ouvrages barbares.

Je me suis longuement étendu plus aut sur la *bulla* de Sibertswold et le bouton d'Envermeu. Ces objets sont évidemment en mosaïque. Mr. Roach Smith, qui a étudié le second avec beaucoup de soin, ne laisse aucun doute sur ses procédés de fabrication. La *bulla* doit appartenir à la periode anglo-saxone, vu sa bordure en verrotieres cloisonnées; le bouton dont le travail est identique ne peut être d'une époque differente. J'ai consciencieusement examiné et dessiné au Musée de Saint-Omer deux fibules dont la provenance n'est pas mentionnée au catalogue, mais qui, suivant quelques probabilités, ont été trouvées dans la Morinie. Toutes deux sont de forme circulaire, en bronze orné de mosaïques, et ne différent entre elles que par de minimes détails; ce que je dirai de la technique de l'une s'appliquera donc à l'autre. Le n° 1 a 0^{m} 026^{m} de diamétre, sa surface présente trois circonférences concentriques en metal, dont les intervalles comportent une série de trapèzes en verre opaque, rouge-brun, minium, bleu-clair, blanc laiteux, taillés et ajustés ensemble dans un ordre symetrique. Ils son fixés à la plaque de fond au moyen d'un mastic qui, en se combinant avec l'oxyde de cuivre, est devenu assez dur pour que des fragments de verre y soient restés adhérents en quelques points où l'ornementation est dégradée. Les quatre trapèzes blancs du cercle extérieur ont été creusés à la roue pour incruster de petites rosaces bleues et rouges a cœur jaune. A chaque extrémité de la fibule, dans le sens horizontal, deux croissants rouge-brun, tangents à un ovoïde minium posé en amortissement. Le trapézoïde, déterminé par la circonférence, les croissants et l'ovoïde, est rempli de pâte vitreuse verte delitée. Le centre du bijou est percé à jour. Le n° 2 a 0^{m} 019^{m} de diamétre; il est muni de deux appendices, une tête d'animal et un croissant. Le cercle extérieur est divisé en compartiments alternativement rouges et bleus; les rouges incrustent chacun un dé blanc à points rouges, les bleus une rosace rouge. Le disque central es également rouge, le cercle intermédiaire et le croissant son en pâte verte délitée. En regardant ces fibules à la loupe, je me suis convaincu qu'elles réunissaient deux genres de travail savoir· la mosaique, dite romaine, où la matière incrustée a pour excipient direct le mastic; la mosaïque dite de Florence, véritable marqueterie de pierres à joints invisibles. Cet indice, à mon avis, suffit pour atribuer à la période barbare des objets don l'aspect est gallo-romain. En effet, l'ouvrier qui les fabriqua a évidemment voulu imiter les bijoux suremaillés de la Gaule, et son ignorance des procédés antiques lui a fait dépenser en main-d'œuvre un temps que la pratique rasonnée de l'émaillerie eût épargné. Or, le Musée de Mayence possède diverses fibules romaines émaillés et surémaillées ayant la forme ou comportant la figure de une croix. Si ces fibules sont antérieures à l'invasion, et la présomption en est grande, elles prouvent que la perte de l'art de l'émaillerie coïncida avec l'arrivée des Barbares et que toutes les imitations sont postérieures au VIe siècle.

(*Orfévrerie mérovingienne.—Les œuvres de Saint-Éloi et la verroterie cloisonné* par Charles de Linas.—Paris.—1864.)

Linas, poco conocidas, porque de tan erudito trabajo apenas se imprimieron 100 ejemplares (1). Con uno de estos curiosos libros, con grabados de phaleras, análogas ciertamente al ejemplar núm. 363 (provisional), que conserva nuestro Museo, fuimos obsequiados por el autor, y procede hoy, que no sólo le manifestemos nuestro agradecimiento, sino que nos abstengamos de atribuir á nuestros estudios particulares, datos y noticias que debemos al referido arqueólogo.

Eran las faleras placas redondas de oro, de plata ó de otros metales, sobre las cuales se habia grabado ó cincelado alguna figura de relieve, la cabeza de un dios, la imágen de un rey, de un emperador ó de cualquier emblema. Agregábansele colgantes en forma de medias lunas ó de lágrimas. Llevábanlas sobre el pecho las personas de distincion como adorno; para los soldados era una especie de condecoracion militar, y hasta algunas veces adornaban con ellas los arneses de lujo de sus caballos. Tito Livio nos comunica que la nobleza romana dejó de llevar sus faleras cuando el escribano Cneo Flavio, nieto de un liberto, fué revestido de la dignidad curul: «Tantumque Flavii comitia indignitatis habuerunt ut plerique nobilium annulos aureos et phaleras deponerent.» Suetonio cuenta que los caballeros cappadocios y los jinetes de Neron iban adornados con faleras. «Armillata phalerataque Mazacum turba, atque cursorum.» Silvio Itálico menciona tambien las faleras militares; despues de la toma de Cartago, los soldados se revisten con ellas para asistir á los sacrificios que Scipion va á ofrecer á los dioses.

Phaleris hic pectora fulget;
Hic torque aurato circundat pectora colla.

Nombrado cónsul Mario, dirige un discurso á los ciudadanos romanos ántes de partir para el Africa, y cuenta las *faleras* entre las recompensas militares que ha conquistado con su valor. «Non possum fidei caussa, imagines, neque triumphos, aut consolatus majorum meorum, ostentare; at si res postulet, hastas, vexillum, phaleras, alia militaria dona, prætera corporea cicatrices adverso.»—Si creemos á Floro, Tarquino el Viejo fué quien introdujo en Roma las faleras, trayendo su costumbre de Etruria: «Neque pace Tarquinius (priscus) quam bello promptior; duodecim namque Tusciæ populos frequentibus armis subegit. Inde fasces, trabeæ curules, annuli phaleræ, paludamenta, prœtexta... omnia denique decora et insignia quibus imperii dignitas eminet.» El aserto de este historiador se ve confirmado por Virgilio, que traza la historia de las *faleras* de Rutulo Rhamnés.

Euryalus phaleras Rhamnetis, et aurea bullis
Cingula, Tiburti Remulo ditissimus olim
Quæ mittit dona, hospitio quum jungeret absens,
Cœdiens; ille suo moriens dat habere nepoti;
Post mortem bello Rutuli pugnaque potiti.

Mr. Hermann Weiss ha publicado una figura etrusca llevando un collar, del que cuelgan tres *faleras*. Parece que este adorno le usaron tambien las mujeres; la estátua echada de una dama etrusca, grabada en la obra del citado autor, manifiesta, entre dos collares, una cadena grande realzada con medallon que desciende hasta la cintura: Liberia Felicia, gran sacerdotisa de Cibeles, tiene encima del pecho una cabeza de hombre barbudo, retenida por un cordon. Aunque el medallon y la cabeza sean únicos, parecen demasiado grandes para ser simplemente unas *bullas;* deben colocarse en la categoría de *phaleras.*

Las faleras militares han sido halladas sobre el bajo-relieve de una tumba que trae la inscripcion: QUINTUS PUBLIUS FERTUS. CENTUR. LEG. XI, y tambien sobre otra figura de centurion romano. Ambos oficiales están en traje de gala. Estas condecoraciones, todas circulares y de proporciones bastante grandes, consisten en collares y brazaletes, ya macizos, ya en espiral, en cabezas de leon, en águilas y en caballos. Están fijadas á un sistema de largas correas, probablemente de cuero, dispuestas como un enrejado encima de la coraza, desde el cuello hasta la cintura.

Los emperadores romanos, que reunian en su persona los tres poderes, religioso, civil y militar, tuvieron que adornarse asimismo con faleras. La numismática nos ofrece algunos ejemplos de este ornato, si bien es difícil com-

(1) *Orfévrerie merovingienne.—Les œuvres de Saint-Éloi et la verroterie cloisonnée,* par Charles de Linas.—*Tiré á 100 exemplaires.*—Paris, Didron, libraire: Demichelis, libraire.—1864.

probarlos auténticamente. Un bronce de Constancio Cloro, representa á este príncipe en hábito consular, con cetro y corona radiada, llevando sobre el pecho un gran medallon con una X. Las medallas de diversos emperadores, tales como Valentiniano I, Marciano, Leon el Grande, Julio Nepote, Zenon, Basilisco, Justino el Tracio, Constantino Pogonato, y otros, presentan sus pechos estriados con hilos de perlas, formando ángulos derechos y conteniendo una especie de medias lunas dentro de sus cuadros. El emperador Antemio lleva el mismo cuadrado, viéndose debajo el sistema de correas entrelazadas de los centuriones romanos. Justiniano y Justino el Jóven, llevan una cruz en la parte superior de su *paludamentum*. Créese que los hilos de perlas y las cruces pueden ser una modificacion de las *phaleras* primitivas. Debe tenerse presente que las faleras eran de orígen etrusco, es decir, oriental: obsérvese, además, como apuntamos en otra parte de esta monografía, que una de las insignias principales del Gran Sacerdote de los judíos, consistia en una placa enriquecida con doce piedras preciosas, colocadas de tres en tres. Llamábase *racional* ó *pectoral*, y se fijaba sobre el pecho por medio de anillos, cadenas, broches ó cintas. Dedúcese, pues, sin dificultad que los césares bizantinos tomaron directamente del Asia la modificacion llevada á los adornos del pecho por sus descendientes en Italia.

Establecidos los bárbaros en las riberas del Danubio desde fines del siglo III, tomaron á su vez de los bizantinos el uso de las *faleras* rectilíneas ó cruciformes: así se ven en dos bronces ostrogodos, Teodato (534-536) y Baduela ó Baduila. El pectoral de este último está dispuesto como el de Antemio. Los jefes francos adoptaron tambien desde luego el uso de estos pectorales; pero algunos artistas, al copiar los trajes de aquellas remotas épocas, han creido que los pectorales eran parte integrante de los tejidos de los trajes, ó dibujos que hacian éstos.—Consérvanse en el Museo de Cluny dos de estas faleras pectorales, á saber, las águilas encontradas en Castel, cerca de Valencia de Agen. Estas aves (núm. 3479) son de bronce, que estuvo antiguamente dorado: miden $0^{m},14^{c}$; dos centímetros ménos que el águila-falera que se conserva en el Museo de Madrid. Su dibujo es correcto y su forma elegante. Las dos águilas son idénticas, pero sus cabezas se hallan vueltas en sentido diferente, lo cual no impide que fuesen condecoraciones, es decir, *faleras*, que se enganchaban sobre la especie de coleto de cuero que llevaban, pues los bárbaros no usaban corazas: clavábanse con su broche ó alfiler posterior, con el fin de que no se cayesen estas insignias guerreras en el desórden de la batalla. El sitio de la Aquitania en donde fueron encontradas, fué ocupado por los visigodos desde la invasion de Ataulfo (412) hasta la derrota de Alarico II en Vouille (507). La causa de circunscribir á este período la época de la fabricacion de estos dos adornos, es porque su perfeccion y elegancia indican una época más próxima á la dominacion romana. La águila-falera de nuestro Museo, encontrada cerca de Calatayud, no es acaso tan perfecta; lo que sólo resultaria de su comparacion con las dos de Cluny. De todos modos, las naciones venidas de la Germanía, cualquiera que fuese la raza á que perteneciesen, tenian prediléccion especial por las águilas y las aves, ya solas, ya unidas de dos en dos, así como los celtas estimaban los caballos. El tesoro de Atanarico prueba claramente que el símbolo imperial era familiar á los visigodos desde muy antiguo. El pomo de espada de Childerico, y la bolsa, tienen por adorno dos cabezas de águilas, opuestas entre sí; y las fíbulas y broches antiguos, si llevan cabezas de animales, son estas cabezas por lo general de águilas ó de cuervos.

La superficie de nuestra falera ó ave de cobre, del Museo Arqueológico Nacional, es plana. Las alas están abiertas, la cabeza mira hácia la derecha, y sobre el pecho se alza un *umbo* ovoideo redondeado, que se levanta un poco. Está dividida toda la superficie en cuadros y alvéolos, cubiertos ó llenos de placas vidriosas, trasparentes, de color de granate, aplicadas inmediatamente sobre un mastic blanco. El ojo, el pico y alguna otra de sus composiciones, se hallan vacías de su incrustacion. Desde la mitad inferior, en el centro, dejando á ambos lados lo que el artista supondria la cola, el dibujo de dichos alvéolos tiene la forma de arcos sobrepuestos unos á otros. Esta sola coincidencia podria dar lugar á curiosas consideraciones. El dibujo de las faleras-águilas del Museo de Cluny, podia ser quizá producto de mano más segura, ó de artífice más elegante; pero el dibujo de la *falera* de nuestro Museo es más variado, más raro, más curioso.

X.

¿Pero pertenecen, debemos preguntar aquí, las alhajas que hemos descrito en el capítulo anterior y que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, á la época de la dominacion visigoda en España? ¿Conocíanse en aquel tiempo las artes industriales que permitian aplicar al adorno de las damas y de las personas distinguidas las piedras preciosas, los esmaltes, las pastas y los vidrios de colores? ¿Conócense otros objetos análogos ó de mayor importancia en que los artistas visigodos dieran prueba de sus conocimientos en orfebrería? ¿Heredaron los visigodos en la antigüedad clásica la aplicacion de los vidrios de colores á objetos artísticos y monumentales? ¿Hay testimonios históricos y arqueológicos que permitan contestar afirmativamente y que prueben el gran interés con que los pueblos de la antigüedad miraban las alhajas y las piedras preciosas? Contestemos desde luego afirmativamente diciendo, que las alhajas de que nos ocupamos, y que existen en el Museo Arqueológico Nacional, son visigodas. Todo su carácter lo demuestra. En cuanto á las demás cuestiones, pueden tambien contestarse satisfactoriamente.

La historia nos refiere, dice un escritor práctico en materia de piedras preciosas, que cuando Salomon decidió la construccion de su famoso templo, mandó á la antigua Tharsis una comision de inteligentes, con el fin de que le proporcionasen maderas finas, mármoles y otras piedras para la edificacion de tan notable monumento, así como tambien las gemmas ó piedras preciosas, para formar el *Racional,* llamado en hebreo *Essen*, que desde los tiempos de Moisés usaban los Sumos Pontífices como distintivo de la suprema autoridad sacerdotal (1). En los hombros llevaban tambien los Sumos Sacerdotes un adorno, llamado en hebreo *Ephod*, en el cual figuraban dos sardónicas, de forma rectangular, igualmente montadas en oro. Los nombres de los hijos de Jacob, *Ruben*, *Simeon*, *Levi*, *Judá*, *Isachar*, *Zabulon*, *Joseph*, *Benjamin*, *Dan*, *Neptali*, *Gad y Aser*, verdaderos patriarcas del pueblo hebreo y orígen de las doce tribus en que aquél se dividió, estaban grabados en las referidas piedras que componian el racional.—Otros historiadores refieren, que los susodichos nombres estaban tambien esculpidos en las dos sardónicas, que formaban parte de aquel distintivo ornamento del antiguo sacerdocio.—El gusto y aprecio de los metales y gemmas, ya como adorno propio de la persona, ó bien en la ornamentacion, data de tiempos muy remotos, constituyendo el distintivo de todos los pueblos ricos y civilizados.—La pasion de la vanidad y del lujo inmoderado hizo que Nabucodonosor, rey de Babilonia, mandase fundir y adorar una estátua de oro de sesenta codos de altura y seis de espesor; que Cleopatra en un banquete hiciese disolver en vinagre una de sus perlas, que eran las mayores y más perfectas entre cuantas se conocian, puesto que en el mundo no se han podido encontrar rivales á las que aquella reina usaba como pendientes.—El gusto por los espléndidos trajes, ricos adornos y piedras preciosas, fué importado del Asia á Grecia, y de ésta á Roma.—Los romanos dieron el nombre de dactiliotecas á las colecciones de joyas. Scauro, yerno de Sila, fué el que poseyó la primera, formada probablemente de los despojos adquiridos por el famoso guerrero y dictador de la república. Durante mucho tiempo no existió otra, hasta que Pompeyo el Magno, entre varias ofrendas, consagró en

---

(1) « Este notable hecho es una evidente prueba de cuán antigua ha sido la creencia de que la Península Ibérica fué el emporio de la riqueza del orbe conocido, dice el Sr Miró en su *Estudio de las piedras preciosas*, suponiendo que *Tharsis ó Tartesia* era España, y que su preclara fama llegaba á las más lejanas regiones. En un tratado como el presente, añade el Sr. Miró, es digno de consignarse que el pectoral *(Essen)* que llevaban pendiente del cuello los Sumos Sacerdotes desde Aaron, esto es, hace 35 siglos, estaba formado por un marco cuadrado de oro, en el que aparecian engarzadas 12 piedras de extraordinario tamaño y valor, colocadas por el órden siguiente:

1.ª Sardonia.	5.ª Diamante.	9.ª Agata.
2.ª Topacio.	6.ª Zafiro.	10. Crisolita.
3.ª Esmeralda.	7.ª Lincurio.	11. Onichina.
4.ª Carbunclo.	8.ª Amatista.	12. Berilo.

Quizás estas 12 piedras representarian los meses del año, ó tal vez los signos del Zodiaco, segun el historiador Josefo.

Dos magníficos y hermosos rubíes estaban engarzados en las hebillas que sostenian el *Racional*, rojo el uno, como imágen del sol, ó cual el astro del dia, y blanco el otro á semejanza de la luna, de la que al parecer, era representacion. *(Estudio de las piedras preciosas. Su historia y caractéres en bruto y labradas, con la descripcion de las joyas más notables de la corona de España y del monasterio del Escorial*, por D. José Ignacio Miró, tasador de joyas, individuo de varias sociedades científicas y literarias, condecorado con varias distinciones honoríficas.—*Obra adornada con 12 láminas.*—Madrid, 1870.

el Capitolio la que habia pertenecido á Mitrídates, que aventajaba á la ántes citada. Figuraban en esta grandiosa coleccion, el trono, cetro y carro, resplandeciente de pedrería, del rey persa Darío. La famosa parra de oro, que perteneció á su prisionero el gran sacerdote Aristóbulo, segundo rey de Judea, apreciada (segun Josefo, en 500 talentos (9.120.000 reales), que junto con las armas del vencido monarca, eclipsaron con su fastuoso brillo á todo cuanto de esplendoroso y rico se habia visto hasta entónces; no pudiendo presentarse, por haber sido robadas, la diadema y la funda de la espada, ambas cuajadas de magníficas gemmas. La funda sola habia costado 400 talentos (7.640.000 reales). Contenia además innumerables diamantes, rubíes, esmeraldas, ópalos, topacios y otras joyas, notables todas por su brillo y magnitud; un juego de ajedrez con las piezas de oro, engastadas con toda clase de piedras preciosas; 33 coronas de perlas y gran cantidad de anillos, sellos, brazaletes y cadenas de un exquisito trabajo. Y continúa el mismo escritor diciendo: César, aquel hombre celebérrimo, que fué guerrero sin rival, escritor profundo, gran orador, y un extraordinario genio; aquel mismo Julio César, que decidió de su suerte futura y de la del mundo entero, sólo con pronunciar denodadamente el memorable *alea jacta est*, fué hasta la edad de 40 años muy pobre. Tan precaria y miserable era su situacion, que al ser nombrado en Roma para pasar á España, los acreedores, que á toda hora y en todas partes le asediaban, le impidieron partir; empero el opulento Creso se presentó como fiador suyo; y Julio César, que debia una cantidad fabulosa de talentos, vino á España. Pues bien; al regresar á Roma poco tiempo despues, aquel mismo cuestor pobre y perseguido, pagó todas sus deudas, y erigió para su residencia ricos palacios y preciosos pensiles; y todo esto lo realizó principalmente con las riquezas de que despojara al magnífico templo de Hércules Gaditano, deidad gentílica que adoraban los habitadores de la antigua Gáles. Esta es otra prueba de cuán opulenta fué en lo antiguo aquella capital. Y no solamente dió de este modo muestra Julio César de su improvisada fortuna, sino que además, siguiendo el ejemplo de Pompeyo, consagró á Vénus Génitrix, entre otras joyas, seis dactiliotecas; una ofreció Marcelo, hijo de Olimpia, á Apolo Palatino; Augusto presentó, en un solo dia, en el templo de Júpiter Capitolino, 16.000 libras de oro en barras y piedras preciosas, por valor de 10 millones de sextercios (8.410 millones de reales) (1).

---

(1) Avicena, Aristóteles, Dioscórides, Evax, Leonardus, Marbodeus (Gallus), Plinio, Platon, Cellini, Maestro Juan Jarana, Lorenzo Palmreno, Morales, Arfe, Mosquera, Rojo y muchos otros autores que sería largo enumerar, han escrito sobre las piedras preciosas en los siglos XV, XVI, XVII y XVIII. Pero la mayor parte de ellos han publicado el cúmulo más absurdo, que imaginarse puede, de embelecos, supersticiones y consejas.

Para dar una pequeña idea á mis lectores de las preocupaciones que dichos autores propagaban, citaremos algunos pasajes de sus obras.

Morales en su libro de *Las virtudes y propiedades de las piedras preciosas*, pretende que segun la astronomía cada piedra corresponde á una estrella fija, y dice:

«*Las piedras preciosas, que tienen sujetas los signos, son estas:*

» *Aries*, tiene el cristal.

» *Táuro*, tiene el rubí y la piedra adamar (diamante.)

» *Géminis*, tiene el zafiro.

» *Cancer*, tiene la piedra achates y el birillo.

» *Leo*, tiene el topacio.

» *Virgo*, tiene magnetis.

» *Libra*, tiene el jaspe.

» *Scorpion*, tiene los granates.

» *Sagitario*, tiene la esmeralda.

» *Capricornio*, tiene la calcedonia.

» *Aquario*, tiene el ametihisto.

» *Piscis*, tiene el hircos.

» *Piedras que corresponden con su virtud y las estrellas fijas.*

» La estrella fija llamada *Umbilicus andromeda*, está en 24 grados de Aríes, y es de naturaleza de Mercurio y Vénus, tiene el coral blanco.

» *Caput algol*, que es de naturaleza de Júpiter, y está en 18 grados de Tauro, tiene el adamante, que es más precioso que el oro.

» *Las cabrillas*, que están en 22 grados de Tauro, y son de naturaleza de Luna y Marte, tienen el cristal y el incienso.

» *Alcobaram*, que está en 3 grados de Géminis, y es de naturaleza de Marte y Vénus, tiene el rubí y el carbunclo.

» *El Hirco*, que está en 15 grados de Géminis y es de naturaleza de Júpiter y Mercurio, tiene el saphir.

» *El can mayor*, que está en 10 grados de Cáncer, y es de naturaleza de Júpiter y Marte, tiene el birillo.

» *El can menor*, está en 10 grados de Cáncer, y es de naturaleza de Vénus y Marte, tiene el achates.

» *El corde-leon*, que está en 23 grados de Leon, y es de naturaleza de Júpiter y Marte, tiene el granate y el mastichis.

» *La canda de la ossa mayor*, que está en 8 grados de Scorpien, y es de naturaleza de Marte, tiene la magnetis.

» *El ala dextra corni*, que está en 8 grados de Libra, y es de naturaleza de Saturno y Marte, y lo mismo la ala siniestra, tiene el topacio, y el onichino.

» *La Spica turginis*, que está en 17 grados de Libra, y es de naturaleza de Vénus y Mercurio, tiene la esmeralda.

» *La afeta*, que está en 5 grados del Escorpion, y es de naturaleza de Vénus y Mercurio, tiene el topacio.

» *El Scorpinis*, que está en 3 grados de Sagitario, y es de naturaleza de Marte y Júpiter, tiene el ametisto.

» *El vartar cadens Olera*, ó testudo que está en 8 grados de Capricornio, y es de naturaleza de Mercurio y Vénus, tiene el crisólito y el topacio.

» *La Canda Capricorni*, que está en 15 grados de Aquario, y es de naturaleza de Júpiter, Mercurio y Saturno, tiene el calcedonio.

» *El hombro del equimaioris*, que está en 18 grados de Piscis, y es de naturaleza de Marte y Júpiter, tiene el jacinto y el saphiro.

El manto que usaba Calígula, estaba cargado de piedras preciosas y bordados de oro; su caballo favorito, llamado *Incitatus*, aparecia siempre cubierto de mantillas de púrpura, y llevaba un collar de perlas.—En la casa de Neron, *(domus aurea)* los entrepaños eran de nácar, incrustado de oro y piedras preciosas. Poppea Augusta, su mujer, mandó poner á sus mulas herraduras de oro. Los hombres y las mujeres competian en su pasion por las joyas; las matronas romanas llevaban collares de perlas en el seno, y dormian con ellos para no separarse nunca de sus queridas prendas. Tal era la riqueza y desmesurada pasion por las alhajas en el Alto Imperio, que obligó á varios emperadores á dictar leyes, en las cuales prohibian el uso de ellas á las mujeres solteras: la púrpura y las perlas no estaban permitidas más que á las personas de cierto rango, que sólo podian usarlas en las grandes ceremonias.—El emperador de Oriente, Leon I, llamado el *Grande*, publicó en el año 460 una ley, prohibiendo á todos, cualquiera que fuese su posicion social, la aplicacion de las perlas, esmeraldas y jacintos, como adorno personal; tampoco podian emplear estas piedras en el bordado de sus fajas, ni en las bridas y sillas de sus caballos; sólo podian usar broches de oro en los mantos y túnicas, excluyendo todo adorno en el que figurasen las piedras preciosas. Pero sabido es que en la decadencia del imperio romano desaparecieron estas grandes riquezas, llegando á escasear hasta la plata y el oro para la acuñacion de las monedas, pues la mayor parte de las acuñadas en el Bajo Imperio, son de la liga de varios metales, llamada *vellon*, abundando las estampadas en cobre. En la ignorancia de los tiempos que sucedieron á la ruina del imperio, las dactiliotecas y todos los grandes tesoros desaparecieron, y el dominador de todo el mundo conocido, que habia amenazado devorar la riqueza de Oriente y Occidente, acabó en la oscuridad más completa (1).

Pero que en aquel tiempo se conocian las artes industriales que permitian aplicar al adorno de las damas y de las personas distinguidas las piedras preciosas, los esmaltes, las pastas y los vidrios de colores, nos lo prueban los historiadores antiguos y los objetos preciosos que de aquella época se conservan, y que estas artes las poseyeron los visigodos, lo ponen palmariamente de manifiesto, aunque careciésemos de otros testimonios, las cruces y coronas de Guarrazar, encontradas no hace muchos años, y acerca de cuyo mérito y detalles debemos abstenernos de hablar, cuando tan completa y brillantemente lo hizo el conocido literato y reputado académico, á quien, sobre tan importante asunto, debemos ceder respetuosamente la palabra. De ninguna otra manera podríamos ilustrar mejor cuantas cuestiones se sugieran al curioso acerca de los collares y demás alhajas visigodas del Museo Arqueológico Nacional, que reproduciendo las eruditas consideraciones del Ilmo. Sr. D. José Amador de los Rios, sobre las alhajas mucho más importantes que las que nos ocupan, como son las referidas coronas. De estas consideraciones sacarémos nosotros, sin embargo, las deducciones que cumplen á nuestro objeto.

» Todas las demás se reducen á éstas conforme á sus cualidades recibidas en el uso de la medicina, y para saber el temperamento y cualidad de cada piedra; porque tomando la qualidad de la estrella y planeta, y midiéndola con ella, y con el temperamento de la piedra, con facilidad se sabrán las reglas de caliente y seco, frio y húmedo, que es la causa porque se pone en forma de tabla esta constelacion, influjo de planetas y estrellas.»

En suma: las virtudes que dichos autores conceden á las piedras preciosas son:

«*Adularia ó piedra de la luna* Selenite lapis lunæ), que se formó en el *Zodiaco* y estuvo un mes entero en crearse, crece y mengua con la luna; atada á los árboles estériles, los hace fructuosos; es admirable remedio para la tísis, y finalmente, triturada con agua de peonía y bebida, es contra la gota-coral.

» *Agata* (Achates.) Esta piedra está sujeta al signo *Cáncer*, dióle su actividad la estrella fija llamada el *Can mayor*, que está en 10 grados de Cáncer, y es de natura de Vénus y Marte. Fortifica las fuerzas, da facundia y facilidad para hablar; tiene singular virtud para oponerse á las tempestades y suspender la rápida corriente de los rios; reducida á polvos muy finos y mezclada con vino hace estériles á las mujeres. En la medicina vale contra la ponzoña de arañas, escorpiones, víboras y cualquier veneno. Aplicada con miel, mitiga las inflamaciones de los pechos, y ataca las llagas corrosivas.

» *Amatista* (Ametistus.) Está sujeta al signo Aquario; le dió su actividad la estrella fija llamada *Cor scorpionis*, que está en 3 grados de *Sagitario*, y es de natura de Marte y de Júpiter.

» Hace al hombre sóbrio y diligente, refrena los malos pensamientos; vale tambien contra los demonios, la melancolía y temores de la noche; quita los malos pensamientos; puesta en el ombligo prohibe que los vapores del vino no sean dañosos al cerebro; hace á las mujeres estériles, fecundas si bebiesen el agua en que se hubiese lavado esta piedra, y es contra-veneno.

» *Ámbar* (Lincurium.) Está sujeta al sol, y segun reglas de astrología dióle su actividad al tiempo de su generacion. Restringe el flujo del vientre conturbado ó descompuesto; restituye el color perdido á los articiados y descoloridos; vale contra el dolor de estómago; tiene virtud para quebrar las piedras de la vejiga, bebiéndola mezclada con vino ó trayéndolas consigo; provoca el parto, y el menstruo á las mujeres, resuelve las hinchazones de los pechos y ahuyenta las cosas venenosas.»

Por no cansar á nuestros lectores, no continuamos la descripcion de las ideales virtudes y propiedades de las demás piedras preciosas, porque todas ellas pueden llamarse *leyendas fantásticas*, y no descripciones científicas, pues están plagadas de los más sendos disparates.—Comparadas aquellas obras, con las escritas por nuestros modernos naturalistas, se observa de qué modo los adelantos de las ciencias, siguiendo á la par la rápida marcha del progreso, destruyen las preocupaciones concebidas bajo el yugo del oscuro fanatismo, sustituido por la moderna civilizacion.—*Estudio de las piedras preciosas, la historia y caractéres en bruto y labradas, con la descripcion de las joyas más notables de la corona de España y del monasterio del Escorial*, por D. José Ignacio Miró, tasador de joyas, individuo de varias sociedades científicas y literarias, condecorado con varias distinciones honoríficas.—Obra adornada con 12 láminas.—Madrid, 1870.

(1) *Estudio de las piedras preciosas, su historia y caractéres*, etc., por D. José Ignacio Miró.—Madrid, 1870.

XI.

Prescindiendo ahora del resultado que nos ha ofrecido la ciencia respecto del análisis de las laminillas de jacintos ó cornerinas que exornan cruces y coronas, dice D. José Amador de los Rios al hablar de las principales alhajas de la época visigoda, es de observarse ante todo, que las artes industriales de la antigüedad clásica, tan ricas y experimentadas en todo género de procedimientos, no carecieron del uso de esmaltes, pastas vidrios de colores y piedras preciosas: ántes bien, los aplicaron en tan multiplicadas maneras, que sobre causarnos verdadera admiracion, nos dan alta idea de la opulencia y fausto desplegados por la civilizacion del antiguo mundo. Limitándonos á las obras que más directamente se enlazan con las bellas artes, y renunciando á numerosos testimonios, séanos lícito traer aquí el muy significativo del eminente Pablo de Céspedes: el sabio anticuario del siglo XVI en su *Discurso sobre la comparacion de la antigua y moderna pintura y escultura*, obra poco familiar áun entre los más eruditos, señalando las causas de la decadencia del arte clásico, observaba: «Estando yo en Roma, cavando entre unos estribos del monte Quirinal, hácia una calle que era de Suburra á Santa María Mayor, hallaron todas cuatro paredes encostradas de tablas *de varios y diversos esmaltes*, guarnecidos de compartimientos asimismo de *esmaltes de diversos colores*, que tomaban la ladera de alto á bajo y remataban en el fondo de la cava, junto á su verdadero suelo antiguo, con una pintura de *mosáico* de diversas piedras, figuradas las tres diosas entre arboledas, y de las ramas de un pino colgaban algunas máscaras, etc.» Determinada en la forma que sus propias palabras indican, la diferencia que halló Céspedes entre los *esmaltes* de los muros y el *mosáico* del pavimento, daba noticia de otros descubrimientos, que no cuadran mal á nuestro propósito, del siguiente modo: «Tambien se han hallado pavimentos de piedras preciosas. Yo ví una gran cantidad de ágatas lindísimas en manos de un anticuario que se habian hallado en un pavimento, asentadas y encajadas, que no debian tener precio; pues de creer es que las paredes corresponderian al suelo, y el enmaderado ó bóveda habia de corresponder á tal riqueza.» Y con el mismo intento afirmaba «haber visto en ciertas ruinas de Roma varios frisos sobre mármol, verdes, las hojas taraceadas de diversidad de piedras y nácares, harto graciosas,» añadiendo que «en la *gruta de la Sibila de Puzol* habia examinado la bóveda de un aposento no muy grande, «tambien labrada de esta suerte de mosáico, enriquecido con piezas de nácar.»

No parece, pues, dejar estas palabras duda alguna del uso que hicieron los antiguos del *esmalte*, *de las piedras preciosas y de los nácares* en las obras cuyos ornatos se derivaban más inmediatamente de las bellas artes, conformándose la declaracion del docto Pablo de Céspedes con lo que sobre el particular nos habian dicho Plinio y Vitrubio. Séanos permitido añadir respecto de las *pastas* y *vidrios de colores* que debemos á la propia observacion y al estudio de los mosáicos romanos, y muy inmediatamente de los de Itálica, el conocimiento de la variedad de unos y otros, conservando en nuestro poder notables ejemplares en que abundan los colores azul y verde, y no escaseando por cierto el rojo... Dignos son, en verdad, de maduro exámen los indicados vidrios, cuando se trata de investigar el uso que de ellos hicieron las artes del antiguo mundo, pues que no sólo presentan extraordinaria variedad de colores, sino que aparecen tambien esmaltados de oro y plata: procedimiento harto difícil por ofrecerse la plata y el oro dentro de los pequeños cubos (calculi) y á cubierto de la intemperie.

Y no es de olvidar, tratándose de vidrios de colores, la manera empleada por los antiguos en la fabricacion de los vasos (potatorios y escarios): léjos de mostrarse aquellos impuestos en la masa general de dichos vasos, se hallan yuxtapuestos de tal modo, que cada color se refiere únicamente á la forma especial del ornato que constituye, resultando de la union total de las partes cierto linaje de taracea vistosa y rica por extremo. Innecesario juzgamos el traer aquí autoridades que comprueben estas observaciones, cuando en las ruinas de Tarragona, Clúnia, Mérida, Itálica y otras muchas ciudades romanas de nuestra Península se descubren diariamente notables fragmentos de estos preciosos vasos, de que á dicha conservamos tambien curiosos ejemplares.

Pero el vidrio de colores tenia asimismo otras muchas aplicaciones en las artes de la antigüedad clásica, pareciéndonos por cierto inverosímil el abuso á que su elaboracion dá lugar respecto de las piedras preciosas, sin el testimonio

de muy respetados escritores. El diligentísimo Plinio, tratande de las piedras duras, afirmaba en efecto que se hacian del vidrio muchas *gemmas*, destinándose para todo linaje de escudillas *(vasa escaria)*, é imitándose al par los jacintos y zafiros y todos los demás colores, no olvidaba la famosa piedra *murrhina*. Ninguna materia era más apta ni acomodada á la pintura: el arte teñia de igual suerte las pastas para los mosáicos *(calculi)* y las cuentas de abalorio *(abaculi)* de los más variados colores, y con aquella extraordinaria perfeccion que falsificaba las piedras preciosas, emulaba las ya citadas murrhinas, cuyo valor era verdaderamente fabuloso, y de cuyos cambiantes decia el mismo Plinio: «Splendor his sine viribus, nitorque verius quam splendor. Sed in pretio varietas colorum subinde circumagentibus se macculis in purpuram candoremque, tertium ex utroque ignescentem, veluti per transitum coloris purpuras, aut rubescente lacteo.» El arte que tantas aplicaciones daba al vidrio de color, cual materia la más apta al efecto *(picturae accommodatior)*, no era desconocido en España, donde segun la expresion del autor alegado, se fundian de la misma suerte (simili modo) las arenas: y entre los expresados vidrios era por extremo familiar el color rojo *(totum rubens vitrum)*. Ni se presentaba este, por último, con menor facilidad y frecuencia á la escultura, alternando con el marfil, el mármol y las piedras preciosas.

Aventurado por demás seria, en consecuencia, el negar á las artes de la antigüedad clásica el uso de los vidrios de colores, cualquiera que sea el objeto á que los destine. Y que este uso se propaga en varios sentidos y con grandes creces á las épocas de decadencia, compruébase por multitud de monumentos. Sin que aspiremos á traer aquí excesivas citas, séanos permitido recordar la descripcion que el español Prudencio Clemente hacía en tiempo de Teodosio de la *Basílica de San Pablo* en Roma:

Regia pompa loci est: Princeps bonus has sacravit arces,
Clausitque magnis ambitum talentis.
Bracteolas trabibus sublevit, ut omnis aurulenta
Lux esset intus, ceu iubar sub ortu.
Subdidit et Parias febris laquearibus columnas,
Distinguit illic quas quaterna ordo.
Tum camuros hyalo insigni varie cucurrit arcus:
Sic prata vernis floribus renident (1).

Sidonio Apolinar que florece en el siglo v (430 á 480) nos trasmitia la siguiente pintura de la iglesia de Lion (Lugdunum), su patria:

Intus lux micat, atque bracteatum
Sol sic sollicitatur lacunar,
Fulvo ut concolor erret in metallo.
Distinctum vario nitore marmor
Percurrit cameram, solum, fenestras.
Ac sub versicoloribus figuris
Vernans herbida crusta saphiratos
Flectit per prasinum vitrum lapillos, etc. (2).

Pero esta aplicacion del vidrio de colores á las incrustaciones de muros, arcos y bóvedas que tanta magnificencia comunicaban á las basílicas de Bizancio, enriqueciendo de igual manera el arte de Oriente y de Occidente, no se limitaba á la arquitectura. La falsificacion de las piedras preciosas *(saphiratos lapillos)* cundia, con el fausto que las devora, á las monarquías erigidas sobre las ruinas del imperio romano, llegando entre los visigodos á grado tal de exceso y perfeccion como revelan las siguientes palabras del sabio metropolitano de la Bética. Explicando las calidades del vidrio, decia: «Tingitur etiam multis modis, ita ut hyacinthos, saphirosque et virides imitetur et oniches vel aliarum gemmarum colores.» Y tratando de las piedras preciosas, ponia término á sus utilísimas descripciones observando: «Fingunt enim eas ex diverso genere nigro, candido, minioque colore. Nam pro lapide

(1) Peristephanon, Hymno, xii.
(2) Lib. ii, epist. 10. Ad Hesperium.

pretiosissimo smaragdo quidam vitrum arte inficiunt, et fallit oculos sub dolo quadam falsa viriditas quoadusque non est qui probet simulatum et arguat: sic et alia alio atque alio modo. Neque enim est sine fraude ulla vita mortalium.» Por manera, que no sólo fueron conocidos en tiempo del docto Isidoro de Sevilla los procedimientos que poseyó la antigüedad sobre la pintura de los vidrios, los cuales recibian todos los colores, incluso siempre el rojo (minio), sino que habia llegado á tal punto su perfeccion, que sobre imitar el jacinto, el zafiro, la esmeralda, el onix y otras piedras preciosas, deslumbraba la vista bajo la apariencia de la verdad, siendo grande dificultad para discernir entre las piedras verdaderas y las fingidas *(vera a falsis discernere magna diffiicultas est)*. La tradicion no puede ser más eficaz ni poderosa (1). Hasta aquí nuestro erudito académico.

XII.

Esta aplicacion de los esmaltes, las pastas y los vidrios de colores, fué, en efecto, general no sólo durante la dominacion romana, sino que continuó causando despues la admiracion de las naciones que se constituyeron con las tribus que habian venido del Norte. Pero la aficion á las perlas aún habia sido más extremada, é indudablemente por esto es que el Sr. Miró, en su *Estudio de las piedras preciosas*, asegura que las perlas han sido en todos tiempos muy codiciadas y han representado grandes valores. «Los antiguos las dedicaron á la hija de la espuma del mar, la diosa Vénus, considerando á la perla, por su belleza, la segunda creacion marítima despues de aquella ideal divinidad. Los griegos y romanos tenian predileccion y gran entusiasmo por ellas. Usábanlas en collares, pendientes, brazaletes, diademas, en el peinado, en los trajes, y hasta en el calzado, empleando sumas fabulosas en la adquisicion de las más notables y extraordinarias. Las memorables perlas que formaron los pendientes de Cleopatra, fueron dos perillas iguales, del peso de media onza cada una, y cuyo valor ascendia á doce mil sextercios (8.880.000 reales vellon) (2). Tan preciosas perlas, pasaban por las más perfectas de cuantas pudiera imaginarse el más exigente deseo, y gozaban de tanto oriente que eran llamadas *los dos soles*. El desprendimiento y ostentacion de aquella reina egipcia, han hecho memorable su nombre. Habiendo prometido al célebre triunviro Marco Antonio festejarle con una cena cuyo coste igualase al de un reino, la hizo servir en una magnifica sala, cuya descripcion nos pareceria fantástica si en su apoyo y testimonio no se presentase la severa historia. Columnas de pórfido, pórticos de marfil, pavimentos de onix, umbrales de concha con una esmeralda engastada en cada una de sus manchas, muebles incrustrados de jaspe amarillo, y divanes adornados con rica pedrería; tal fué el salon con el cual Cleopatra sorprendió al célebre guerrero romano. La mesa correspondia al lujo oriental desplegado, ostentando grandes vasos de ricas ágatas con suntuosas monturas de oro cuajadas de pedrería y ejecutadas con aquellos grandiosos dibujos que sólo á los griegos fué dado inventar, en los cuales incluian primorosas estatuitas, flores, animales fantásticos, mariposas, etc.; copas de cristal de roca esculpidas con argumentos mitológicos, estaban destinadas para servir el agua; en otras de amatista, grabadas y cinceladas tambien, era servido el vino; alhajas todas de inmenso valor, y joyas más apreciables todavía por el mérito artístico de sus ricas monturas de oro que por la abundancia de sus gemmas. Los más hábiles artífices de los modernos tiempos, parangonados con aquellos antiguos artistas, sólo pueden alcanzar el grado de meros imitadores. El referido y encantador conjunto, añade Miró, fué el que ofreció aquella verdadera *Circe* oriental al atónito magnate romano, cuyo asombro llegó á su colmo al ver á Cleopatra en medio del suntuoso festin destruir por sí misma una de las perillas de sus pendientes disolviéndola en puro vinagre para hacerla servir de condimento á cierto plato exquisito. Intentando dar á la compañera igual destino, Marco Antonio lo impidió, y la famosa perla salvada por el obsequiado romano, despues de la muerte de aquella soberana, fué llevada por César Augusto á Roma y ofrecida á la diosa Vénus, que estaba colocada al lado de Marte en el Panteon, templo el más famoso de aquellos tiempos.

---

(1) *Memorias de la Real Academia de San Fernando.—El Arte Latino-Bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar:* Ensayo histórico-crítico, por D. José Amador de los Rios, etc., etc.—Madrid, 1861.

(2) Algunos historiadores opinan que aquellas célebres perlas fueron legadas á aquella soberana por los reyes de Oriente. (Nota del Sr. Miró, á su *Estudio de las piedras preciosas.)*

No habiendo podido encontrar en todo el mundo otra igual, aquel emperador las mandó dividir en dos mitades, que sirvieron de pendientes á aquella divinidad del paganismo. La perla que el dictador romano Julio César regaló á Servilia, hermana del célebre Caton, habia costado 4 millones de reales; los zarcillos que usaba Calpurnia, mujer de César, valian 24 millones; los de Sabina Popea, 12 millones; Lolia Paulina, esposa de Calígula, iba siempre cubierta de perlas y esmeraldas alternativamente colocadas á fin de duplicar su brillo, ostentándolas en el peinado, la garganta, la cintura, los brazos y en el traje, ascendiendo aquel tesoro á la suma de 40.000 sextercios (33.600.000 reales). Las sandalias que de continuo usaba Heliogábalo, estaban adornadas de piedras preciosas y de perlas que valian 2 millones, advirtiéndose que jamás se ponia dos veces un mismo par (1).

Un autor nos describe las costumbres de las galo-romanas de esta manera: «Su lujo no consistia sólo en los adornos, collares, brazaletes, anillos, cinturones de metal; tomábanlo tambien de la naturaleza, porque generalmente habian sido espléndidamente dotadas por ella. En el Mediodía y en las costas del Mediterráneo, la mujer era de una belleza deslumbradora, aumentada por alhajas preciosas, por una corta saya que no bajaba de las rodillas, y por un delantal de color rojo. En Marsella habian penetrado los detalles de la civilizacion griega; para evitar la presuncion y el orgullo, exigian las leyes que no excediera de cien escudos de oro la dote de las mujeres, y que ningun adorno, por rico que fuese, pudiese costar más de quinientos escudos. Pero cuando César subyugó la Gália, infiltráronse bien pronto en aquel país la civilizacion y la corrupcion romanas. Es difícil resistirse al atractivo de las cosas agradables, y cualquiera que fuese el odio jurado á los vencedores, las mujeres galas, convertidas en galo-romanas, no tardaron en seguir los ejemplos que les daban las damas venidas de Italia. En el arte de agradar no querian ser vencidas por nadie. Adoptóse, pues, el traje que era de moda en Roma; el lujo no conoció límites, y la diferencia de vestidos fué la que denotó la diferencia de las fortunas. La pasion por las alhajas y los adornos desafía á todas las leyes suntuarias. Los camafeos, las piedras grabadas, y las perlas finas, daban un valor inmenso á los collares, á las sortijas, á los pendientes, á los brazaletes y hasta á las ligas, porque este objeto, añade el mismo autor, no servia como ahora para sostener las medias, que no se usaban, sino para sostener una especie de calzoncillos de tela muy fina, aunque muchas galo-romanas las llevaban en las piernas desnudas, como los brazaletes en los brazos (2).

En Francia, y no viene fuera de propósito ocuparnos por vía de comparacion de lo que acontecia en otros pueblos, despues de la invasion de los francos, la influencia de los acontecimientos políticos sobre los trajes fué mayor de lo que pudiera suponerse. La conquista de las Gálias por César habia modificado singularmente los trajes de las mujeres aborijenas; despues de la invasion de los bárbaros, y cuando los francos hubieron dominado la mayor parte del país, se operó un cambio notable en los vestidos de las mujeres. La rusticidad germana se mezcló con la corrupcion latina, desapareciendo para algun tiempo los detalles finos y elegantes de los adornos. Tácito nos asegura que los germanos desconocian las bellas artes y la orfebrería (3). El obispo Fortunato, poeta latino de aquellos tiempos, que asistió á las bodas del rey Sigeberto, dice que las mujeres llevaban coronas de flores; y mas adelante, Gregorio de Tours, que conocia muy bien las costumbres de la corte merovingia, ya habla de los trajes de seda de las damas, ponderando su esplendidez. Pero las mujeres, por escasamente ricas que fuesen, llevaban adornos, es decir, collares, pendientes, brazaletes y sortijas, y el oro y la pedrería brillaba en sus trajes de fiesta ó de ceremonia. Cuando Radegunda, esposa de Clotario I, renunció al mundo, habia cubierto el altar con los adornos de su traje, con sus bra-

---

(1) *Estudio de las piedras preciosas, la historia y caractéres en bruto y labradas, con la descripcion de las joyas más notables de la corona de España y del monasterio del Escorial*, por D. José Ignacio Miró, tasador de joyas, individuo de varias sociedades científicas y literarias, condecorado con varias disnciones honoríficas.—Obra adornada con 12 láminas.—Madrid, 1870

(2) *Histoire de la mode en France. La toilette des femmes depuis l'epoque gallo romaine jusqu'a nos jurs*, por Agustin Challamel.—Paris, 1875.

(3) De *Moribus germanorum.* «Son en gran manera curiosos los rasgos que sobre el punto de que tratamos, nos trasmite este profundo historiador, dice en las tantas veces citada *Memoria sobre las coronas de Guarrazar*, por el docto académico D. José Amador de los Rios Hablando de la frugal sobriedad de los germanos, observa que menospreciaban el oro y la plata, añadiendo «Est videre apud illos argentea vasa, legatis et principibus eorum muneri data, non in alia vilitate quamquae humo finguntur.» De sus trajes escribe: «Nudi aut sagulo leves: nulla cultus iactatio: scuta tantum lectissimis coloribus distingunt. paucis loricis; vix uni, alterive cassis, aut galea» Tratando de sus maneras de guerrear, declara que «effigies et signa quædam detracta luceis in prœlium ferunt,» dando despues conocimiento de lo que eran dichas efigies de sus dioses por estas palabras: «Ceterum nec cohibere parietibus deos, neque in ullam humani oris speciem assimilare ex magnitudine coelestium arbitrantur: lucos et nemora consecrant, deorumque nominibus appellant secretum illud, quod sola reverentia vident.» Hablando de sus moradas, dice: «Vicos locant, non in nostrum morem, connexis et cohaerentibus aedificiis: suam quisque donum spatio circumdat, sive adversus casus ignis remedium, sive inscitia aedificandi. Ne caementorum quidem apud illos aut tegularum usus materia utuntur informi, et citra speciem et delectationem.» Es pues, evidente que, sin temeridad notoria, no puede asegurarse que los pueblos germánicos cultivaron las bellas artes, ni áun las artes secundarias del diseño, desconociendo del todo la orfebrería en la época á que Tácito se refiere.» (*Memorias de la Real Academia de San Fernando*, etc., etc.)

zaletes, sus broches de pedrería, sus franjas y tisús de oro. El sacrificio debia ser completo, porque la hermosa Radegunda ya no pertenecia más que á Dios. Más adelante, durante el reinado de Carlomagno, los escritores de la época nos explican los trajes de las princesas sus hijas, de qué colores eran sus mantos, las formas de sus alhajas, y la elegancia de sus adornos. Afortunadamente, alguna que otra estátua se ha conservado para confirmarnos sus descripciones.

El Museo de Maguncia posee diversas fíbulas romanas esmaltadas, que tienen la forma de cruz, ó que llevan la figura de una cruz. Si estas fíbulas, observa M. Charles de Linas, son anteriores á la invasion, y de ello hay presuncion no poca, prueban que la pérdida del arte del esmalte coincidió con la *llegada de los bárbaros*, y que todas las imitaciones del esmalte exhumadas de los cementerios merovingios, son posteriores al siglo IV.

Al ocuparse el referido autor de las sustancias usadas por los artistas godos, á quienes llama *bárbaros*, dice que al emplear las palabras *orfebrería bárbara*, *obreros bárbaros*, ha querido designar las obras construidas bajo la influencia de los bárbaros, y los artistas que las ejecutaron, sin distincion de nacionalidad. «Es muy cierto que en los primeros años de su establecimiento definitivo, los conquistadores se vieron precisados á recurrir á la industria de los vencidos. Los antiguos colegios de artesanos perseveraron, segun parece, bajo la nueva dominacion, poco más ó ménos de la misma manera que existian bajo la opresora dominacion romana. Pero convendria saber si los bárbaros ejercieron por sí mismos más adelante el oficio de joyistas, y sobre todo, á qué raza y á qué condicion pertenecieron los hombres que el soberano colocaba al frente de los talleres en donde se trabajaban los metales preciosos. Las leyes bárbaras imponen una pena muy grave á los que alteraban las monedas, ó que, sin la autorizacion del rey, estampaban su sello sobre el oro: se les cortaba la mano. La antigua ley Sálica y la ley de los alemanes, consideran á los plateros como esclavos de alto valor. La ley visigoda establece una distincion entre el falso monedero libre *(ingenuus)* y el siervo *(servus)*; el primero, en ciertos casos, quedaba libre si abonaba al fisco la mitad de sus bienes (1). San Eloy, que segun la expresion del monje de San Dionisio, ocupaba en la corte de Dagoberto el puesto de *summus aurifex*, era de condicion libre y de raza galo-romana; los nombres de su padre y de su madre, Euquerio y Terragia, lo prueban claramente (2). Isidoro, que suscribia el Concilio XIII de Toledo, en calidad de *comes thesauro-*

---

(1) CANCIANI: *Leges Barbar. ant.*, t. I: «Si quis sine jussione Regis aurum signaverit, aut monetam confinxerit, manus ejus incidatur.» *Leges Langobard.* (Rotharis, 643), CCXLVI, p. 84, col. I. t. II: «Si quis... aurificem... furaverit, aut occiderit vel vendiderit valentem sol. XXV., M. CCCC. den. qui faciunt sol. XXXV, culpabilis judicetur.» *Pactus legis salicæ antiquior* (Glovis Ier á Dagobert Ier), VI. p. 36, col. I. «Si faber ferrarius occisus fuerit, quadraginta solidos componatur. Si aurifex fuerit, quinquaginta solidos componatur.» *Lex Aleman, Capit. add.* (Théodoric., 512), XLIV, p. 348. v. encore *Lex sal. ref.* (798), XVIII, p. 168, et *Cap. add.* (816), XIX, p. 174. t. IV: «Qui solidos adulteraverit, circumciderit sive raserit... et si servus fuerit, eidem dextram manum abscindat... quod si ingenuus sit qui hæc faciat, bona ejus ex medietate fiscus acquirat; humilior vero statum ingemistatis suæ perdat, cui Rex jusserit, servitio deputandus. Qui autem falsam monetam sculpserit sive formaverit, quæcumque persona sit simili sententiæ et pœnæ subjacebit.» *Leges Visigoth.*, lib. VII, II (Récarède), p. 150. «Qui aurum ad facienda ornamenta susceperit, et adulteraverit, sive æris aut argenti, vel cujuscumque vilioris metalli permixtione corruperit, pro fure teneatur.» *Ibid.*, III *(Antiqua)*. «Aurifices, argentarii vel quicumque artifices, si de rebus sibi commisis aut traditis aliquid subtraxerint, pro fure teneantur.» *Ibid.*, IV (Récarède) «...Nemo monetam cudat extra portam. Et si monetarius reus fueret, manus ejus abscindatur» *Leges Angl.* (Athelstane, 924-940), XIV, p. 262. «Suit la liste des points de la Grande-Bretagne où il y avait des monétaires; ces officiers tenaient leurs pouvoirs du Roi, des Évêques, ou des Abbés... «Et si quis proeter hanc, falsam (monetam) fecerit, perdat manum, quacumque falsam fecerit; et hoc nulla re excuset, nec auro nec argento.» *Ibid.* (Cnut, 1017-1035) VIII, p. 304. V. encore *Constit. Angl.* p. 295. col. 2 (Ethelred, 1008) et p. 296, col. II: «Et monetarii qui in ligno operantur, vel alicubi aliter, sint vitæ rei suæ, nisi Rex ipsis condonare velit.» V. encore DE LOS RIOS, *loc., cit.*, p. 127; LEVASSEUR. *Hist. des classes ouv. en France*, t. I, liv., I, c. III, p. 29 á 32; c. IV, p. 35, 37, 38; c. VI, p. 56; lib. II, c. II, p. 110. *(Orfèvrerie mérovingienne. — Les œuvres de Saint-Éloi et la verroterie cloisonnée*, par Charles de Linas.—Paris, 1864.)

(2) *Œuvres diverses attribués a Saint-Éloi.*—Personne n'ignore que Saint Éloi ou Eligius, né vers 588 à Chatelac en Limousin, fut mis par son père en apprendissage chez Abbon, habile orfevre de Limoges, qui dirigeait alors l'atelier monétaire de cette ville; que, venu à Paris, le jeune artiste s'y lia avec Bobbon, trésorier du roi; enfin que par un concours d'evénements trop connus pour être rapportés ici, il sut obtenir la confiance de Clotaire qui le fit son *monétaire* ou argentier. Tout en ocupant cette place importante que l'affection de Dagobert lui continua, Saint-Eloi fabriqua un grand nombre de pièces d'orfévrerie dont Saint-Ouen, son ami et son historien n'a par malheur enregistré que la masse, sans les détailler suffisamment. Nommé évêque de Noyon en 460, Saint-Éloi mourut le Ier Décembre 659; l'Eglise l'a placé sur ses autels et l'histoire parmi les hommes illustres.

Voici d'abord un relevé exact des mentions éparses dans le livre de Saint Ouen: «Sellam urbane auro gemmisque fabricare. —Fabricabat in usum regis utensilia quam plurima ex auro et gemmis.—Quotiens brachile aureum, pungam quoque auro gemmisque comptam sibi surripuit.—Utebabur quidem in primordio auro et gemmis in habitu, habebat quoque zonas ex auro gemmisque comptas, nec non et bursas eleganter gemmatas.—Multa sanctorum auro argentoque fabricavit sepulcra.—B. Martini Turonis civitate, Dagoberto rege impensas prœbente, miro opificio ex auro et gemmis contexit sepulcrum.—Prœterea Eligius fabricavit et mausoleum sancti martyris Dyonissii Parisius civitate, et tugurium super ipsum marmoreum miro opere de auro et gemmis: cristam quoque et species de fronte magnifice composuit, nec non et axes in circuitu altaris auro operuit, et posuit in eis poma aurea rotundilia atque gemmata: operuit quoque et lectorium et ostia diligenter de metallo argenti.» *(Vita sancti Eligii*, ap. *Spicil*, t. V, lib. I, caps. V, X, XII, XXXII. Ajoutons encore les châsses des Saints-Germain, Sévérin, Piat, Quentin, Lucien, Geneviève, Colombe, Maximin, Lollien et Julien, la tombe de Saints-Brice de Tours, aussi mentionées par Saint-Ouen.)

Mr. l'abbé Texier et Mr. Grésy, qui ont eu également recours à ces textes, se refusent à admettre que le favori de Dagobert, malgré l'entendue de sa richesse et de sa puissance, ait semé à profusion sur ses œvres une telle quantité de pierreries véritables; ils pensent l'un et l'autre que le mot *gemma* doit s'appliquer ici aussi bien au factice qu'au naturel. Je suis absolument de leur avis, quoi que l'on puisse alleguer en faveur du contraire, et la présence du grenat en tables sur les bijoux mérovingiens, et les anciens objets constellés de pierreries que nous possédons encore. Mais de la probabilité que Sain-Éloi,

rum (683), era hispano-latino. En cuanto al maestro de San Eloy, Abbo, monedero real en Limoges, *vir honorabilis*, *aurifex probatissimus*, y en cuanto á Bobbo, *regis thesaurarius*, *vir honestus et mansuetus*, eran los dos francos, si no miente el final de sus apellidos. En efecto: los tres hermanos Ado, Dado (San Oüen, Audoenus), y Rado, que fué *palatii thesaurorum custos*, hijo de Audechair (*alias* Autharius, Autharic), et d'Aiga, procedian indudablemente de la raza conquistadora. A no equivocarme, estos condes del tesoro, tesoreros, guardianes del tesoro real, etc., eran siempre, si no artistas de profesion, al ménos funcionarios encargados de velar por la fabricacion de los objetos preciosos, superintendentes de la orfebrería. Y por otra parte, como el escaso número de estos personajes, cuyos nombres y cualidades han llegado hasta nosotros, se halla escogido indistintamente entre los latinos ó los bárbaros, puede deducirse que cada pueblo estaba llamado á ejercer una suma igual de influencia sobre las bellas artes y la industria de su época (1). En cuanto á la intervencion directa de los bárbaros en la práctica del oficio, adelantando los tiempos, hallaremos datos abundosos en los mismos códices y monumentos españoles. Nos referimos, podemos decir aquí, con el ya anteriormente citado D. José Amador de los Rios, al *libro de los Orígenes* de San Isidoro.

«Mencionadas por el docto metropolitano de Sevilla todo género de telas, entre las cuales señalaba las más usuales en su tiempo, dándonos á conocer la extraordinaria riqueza de los trajes, así de los varones como de las hembras (2), trata de los ornamentos que á cada sexo corresponden, mencionando despues detenidamente todo linaje de muebles y

---

à l'instar des orfévres ses compatriotes, ai travaillé la verroterie, déduire comme on l'a fait, que cette verroterie était de l'émail incrusté à chaud me parai trop hasardé; ce qui va suivre justifiera mes doutes légitimes (TEXIER, *loc. cit.*, p. 123. GRÉSY, *loc. cit.*, p. 8 et 9. XIIIe siècle nous a laissé des objets revêtus d'une mosaïque de pierreries, entre autres, la croix de Clairmarais à la Cathédrale de Saint-Omer. (V. DESCHAMPS DE PAS, ap. *Ann. archéol.* t. XIV, p. 285), la croix d'Oisy. (V. VAN DRIVAL, ap. *Revue de l'Art chrétien*, t. II, p. 306 et passim, pl. VIII et IX), la croix n° 1.329 du mussée de Cluny, etc., etc. La croix de Lothaire (IXe siècle) est aussi émaillé de pierres précieuses; on la voit au trésor d'Aix-la-Chapelle. (V. *Mél d'arch.*, t. I. pl. XXXI et p. 203, art. du R. P Cahier.)

L'œuvre atribué à Saint-Éloi, qui nous à été transmise par le dessin les Inventaires ou la tradition, comprend un nombre de pièces relativement fort, restreint; Mr. Texier avoue que sa liste est loin d'être compléte. Mes recherches personnelles n'ont abouti qu'à y ajouter un seul morceau, la gondole en jade vert; mais si, d'une part, elles son restées infructueuses, de l'autre, elles m'ont fourni d'amples commentaires sur les articles capitaux. Je commence par transcrire la nomenclature due au savant limousin, en maintenant ses annotations:

«1° Le siége de Dagobert conservé à l'abbaye de Saint-Denis (Musée des Souvorains); ce reste précieux de l'art antique servait au couronnement des ois et dans les cérémonies de vasselage. Selon la plupart des critiques, Saint-Éloi ne pourrait revendiquer qu'une restauration et l'addition d'une dossier, Ce siége dont le dessin est si répandu, serait bien antérieur à l'époque où vivait le favori de Dagobert.

2° Au bout du chœur de Sain-Denis, derrière le maître-autel, une croix d'or enrichie de pierreries et d'émaux. Elle était de hauteur d'homme, exquise pour la matière et le travail. Elle se voyait au temps de l'auteur des chroniques de Saint-Denis.

3° Une croix à Saint-Victor de Paris. (V. Breul, *Antiq. de Paris*, p. 433.)

4° A Notre-Dame de Paris, une grande croix en or travaillé en filigranes, offerte par Jean duc de Berry, en 1406. (V. Gilbert, *Description de N.-D. de Paris*, p. 323.)

5° Dans l'église de Sain-Loup à Noyon, un calice qu'on portait aux malades et qni leur rendait souvent la santé. (V. Legros, *Vies des Saints du Limousin*, t. IV, p. 1.497.)

6° A Brive-la-Gaillarde, un magnifique buste d'argent, en partié émaillé, qui renfermait les reliques de Saint-Martin, martyr, patron de cette ville.

7° A Chatelac, lieu de la naissance de Saint-Eloi, un calice et une croix.

8° Deux croix à Grandmont.—Une croix de cristal décrite à l'article 10 de l'inventaire de 1666, aubas duquel article est une note écrite d'un autre main que celle du rédacteur de cet ouvrage, qui marque que, suivant la tradition, cette croix est un ouvrage de *Saint-Éloi*, qu'il y est représenté en pied avec les ornements d'un évêque; on nous a dit qu'elle a été donnée au chapitre de Saint-Irieix. (*Inventaire du trésor de l'abbaye de Grandmont*, art. IV.)

9° La croix de Saint-Martin-lez-Limoges.

10. A Saint-Martin de Tournai, un encensoir *cum peredibus*. («PEREDES, f. Vasa thuraria acerræ, Gall. *Navettes*. Hist. Monast. Saint-Florentii Salmur. ap. Martène, to. v. Ampliss. Collect. col. 1.096.» DU-CANGE, *Gloss.*)

11. Dans l'abbaye de Vasor, ordre de Saint-Benoît, un cristal de roche, orné de pierres précieuses trèfinement gravées, disaiton, par Saint-Éloi. Martène et Durand y lurent ces mots: *Lotharius* (peut-être *Chlotarius*) *rex Francorum me fieri jussitt.*

12. A la cathédrale de Limoges, deux chandeliers, ainsi mentionnés dans un inventaire de 1365: *Duo candelabra sancti Eligii.* (V. Bonaventure de Saint-Amable, *Vie de Saint-Martial*, t. III, p. 657.

13. Le calice de Chelles.

14. A Solignac, une châsse émaillé représentant le martyre de Sainte-Valérie. Une traditio peu fondée attribue l'exécution de cette châsse à Saint-Éloi.

15. La gondole en jade vert du trésor de Saint-Denis.

(*Orfévrerie Mérovingienne.—Les Œvres de Sain-Éloi et la verroterie cloisonnée par Charles de Linas.*—Tiré á 100 ejemplaires.—Paris, Didron, libraire: Demichelis, libraire.—1864.)

(1) V. CASSIODORE, Formula qua moneta committitur XXXII; *Edicta Reg. Ostrogoth.*, ap. CANCIANI, *loc. cit.*, t. I, p. 47, col. II; LEVASSEUR, *loc. cit.*, p. 110.—Voici quelques noms de monétaires que j'ai relevés sur les pl. de Leblanc; l'élément gallo-romain y apparait mêlé à divers éléments barbares, dans des proportions fort ordinaires. Maximus, Leo, Verius, Solinus, Optatus, Agodoras, Patricius, Censuleus, Candelio, Canterellus, Leobule, Madelinus, Taniolinus, Vipolinus, Baidenus, Angio, Medoald, Dacoald, Ambroald, Droctebald, Bertoald, Ascaric, Théodoric, Audoric, Autharius (Autharic), Vultoric, Théodegisile, Fidigius (Fidégise), Ebo, Uifo, Suno, Chardo, Annobert, Landebert (Lambert), Bodemer, Theudechaire, Théodoléne, Drustoalaus, Gundenus, Baudolefus, Laudilfe, Gennulfe, Ricobode, Bennardus (Bernwardt), Frunisisilas.—*Orfevréric mérovingienne*, par Charles de Linas.—Paris, 1864.

(2) *Ethimol.*, lib. XIX, capítulos XX al XXIX.

utensilios. Son las *coronas* la presea más importante de los reyes (1), así como de las matronas las *diademas* (2); y llámannos igualmente la atencion los nimbos *(nimbi)* (3), *mitras (mitrae)*, cappas *(capitula)*, rígulas y agujas *(rigulae, acus)* (4), los pendientes *inaures)* (5), collares *(torques et monilia)* (6) y cadenillas *(catenulae)* (7), las destras ó pulseras *(dextrae)* (8), los cintos *(cincti)*, fíbulas y lúnulas *(fibulae et lunulae)* (9), que, ya aplicándose al traje viril, ya al femenino, señalaban extremado fausto, no solamente por ser todas joyas tejidas ó labradas de oro y piedras preciosas *(ex auro et gemmis contextae)*, sino tambien por apurarse en ellas todos los primores del arte. Por tres condiciones especiales eran apreciados los vasos, propios para el servicio y ornato de las mesas en convites y banquetes: por la excelencia de la mano del artífice *(manu artificis)*, por los quilates de la plata *(pondere argenti)*, y por el brillo de los metales *(splendore metallum)*.—Ahora bien: en los nombres de todos estos utensilios, en las formas que de la descripcion deducimos, y en las relaciones que á cada paso establece el sabio maestro de Ildefonso con los de igual naturaleza, entre romanos y greco-bizantinos, descubrimos sin ningun esfuerzo que, así como los sucesores de Ataulfo y de Eurico se habian afanado, los primeros, por remedar la majestad romana, y los segundos, por emular á los emperadores orientales, así tambien se habian propagado á la monarquía visigoda los usos y costumbres de la antigüedad, arraigando de tal manera, en cuanto á las artes rudimentarias concierne, que aún á fines del siglo XI, ó principios del XII, hallamos claros vestigios de ellas. Comprobacion harto satisfactoria de este aserto nos ofrecen muchos códices de aquel tiempo, y sobre todo, la ya mencionada *Arca Santa* de Oviedo, en la parte labrada bajo los auspicios de Alfonso VI: en aquel *manto* que, segun expresion de San Isidoro, cubria sólo las manos *(quod manus tegat tantum)*: aquellas largas tocas *(amiculos)*, que habian sido entre los antiguos señal de prostitucion, y que eran, al escribir San Isidoro, signo de honestidad *(nunc in Hispania signum honestatis)*: aquellas ricas fimbrias *(fimbriae)*, que orlaban las túnicas y lacernas *(pallia fimbriarum)*: aquellas fíbulas que sujetaban los mantos y cíngulos de los varones en hombros y espaldas, y las capas de las mujeres *(pallia foeminarum)* sobre el pecho; y finalmente, aquellos *tubrucos* que cubrian las tibias y sujetaban las bragas *(brachae)*, aparecen en el grabado ó grafido que enriquece la tapa del referido monumento con la representacion del *Calvario*, mostrando de una manera equívoca que artes y costumbres se conservaron en la tradicion con más vitalidad y fuerza de las que se sospecha.»

XIII.

Del estudio que hasta aquí venimos haciendo, de la comparacion que hemos expuesto á nuestros lectores entre las costumbres y el mayor ó menor lujo de las cortes de Roma, de Bizancio, de los hunos, de los godos y visigodos, puede deducirse sin género alguno de duda: 1.° que la riqueza, ostentacion y esplendidez de los romanos no tuvo imitadores, ni entónces en otras naciones contemporáneas, ni despues entre los pueblos que se repartieron las ruinas grandiosas del imperio; 2.° que entre las naciones bárbaras del Norte, si al principio se despreció el fausto y la

---

(1) Primum ornamentum *corona* insigne victoriae, sive regii honoris signum, quae ideo in capite regum ponitur, ad significandum circumfusos in orbe populos, quibus accinctus, quasi caput suum coronatur. (Id., lib. XIX, cap. XXX) Adviértase, que San Isidoro conoció al primer rey visigodo que usó en público insignias y corona real.

(2) *Diadema* est ornamentum capitis matronarum ex auro et gemmis contextum, quod in se circumactis extremitatibus retro astringitur, et ex inde dictum graece quod praelignetur. (Idem, id., cap XXXI). Nótese bien la diferencia que en tiempo de Recaredo existia entre la *corona* y la *diadema*.

(3) *Nimbus* es fasciola tranversa ex auro assumpta in linteo quod est in fronte foeminarum. (Idem, id., id.)

(4) *Rigula* est mitra virginalis capitis... *Acus* sunt quibus in foeminis ornandorum crinium compago retinentur, ne laxius fluant et sparsos dissipent capillos. (Idem, id., id)

(5) *Inaures* ab aurium foraminibus nuncupatae, quibus pretiosa genera lapidum dependuntur. (Idem, id., id.)

(6) *Tourques* sunt circuli aurei a collo ad pectus usque dependentes. Torques autem et bullae á viris geruntur; a fœminis vero monilia et catellae. *Monile* ornamentum ex gemmis est, quod solet ex foeminarum pendere collo, dictum á munere. Hoc etiam et *Serpentum* dicitur, quia constat ex amphorolis quibusdam aureis gemmisque vasis in modo facturae serpentis. (Idem, id., id.)

(7) *Catellae* sunt catenulae colli invicem se comprehendentes in modum catenae, unde apellatae. (Idem, id., id.)

(8) *Dextras* communes esse virorum at foeminarum: quia utriusque sexus dextrae sunt, ampla et ante manicam portantur, et possunt ibi iungi clavo um. (Idem, id., id.)

(9) *Fibulae* sunt quibus pectus foeminarum ornatur, vel pallium tenetur: viris in humeris, seu cingulum in lumbris. *Lunulae* sunt ornamenta mulierum in similitudine lunae, bullulae aurae dependentes. (Idem, id., id.)

ostentacion, no sucedió lo mismo más adelante, porque se inficionaron con la cultura romana, y 3.° que mezclados con los romanos y bizantinos tomando de unos y otros su gusto y sus formas, en materia de bellas artes, tambien quisieron crear, dejándose llevar de su genio y de sus habilidades, y resultó la escuela, si podemos llamarla así, visigoda, en que las alhajas y los artefactos aparecieron con un sello especial, cual ofrecen á la consideracion de los críticos las alhajas del Museo Arqueológico Nacional, y sobre todo las coronas y preseas del celebrado tesoro de Guarrazar. En este punto, sea por las condiciones especiales de la península, sea porque entre los visigodos se consolidaba la paz durante más largo tiempo y más á menudo, que entre los francos y merovingios, es lo cierto que llegó á más alto grado de esplendor en nuestra patria la orfebrería que no en las Gálias.

En el reinado de Carlomagno, si bien al principio los francos fueron sencillos y modestos en sus trajes, no dejaron tampoco más adelante de dar entrada al lujo y á la esplendidez y riqueza en los adornos. Pero concurrió no poco para esto la victoria que alcanzaron sobre los hunos en la llanura de la Pannonia. Estos pueblos habian estado acaparando tesoros en la corte de su rey Chagan, es decir, el Kan, pues con este nombre *K'hacan* se designaba á los príncipes tártaros, y como sus correrías, sus pillajes y botines habian sido en gran número, tenian sus campamentos atestados de riquezas. Carlomagno guerreó con ellos durante ocho años, pero tan encarnizada fué la lucha, que el país quedó completamente talado, los pueblos arruinados, y los hunos tan lastimosamente derrotados y aniquilados, que, segun el historiador de aquel tiempo, Eginhardo, la despoblacion de la Pannonia fué general, no quedando ni un solo habitante, convertido en yermo el territorio donde se levantaba el palacio real de Chagan, y pereciendo toda la nobleza con toda su influencia. «Todo el dinero y todos los tesoros que habian acumulado durante tantos años, pasaron á manos de los francos. Jamás habian sostenido éstos una guerra que tanto les hubiese enriquecido y llenado de despojos. Hasta entónces habian sido considerados como pueblo bien pobre, pero encontraron tanto oro y tanta plata en las habitaciones de Chagan, se enriquecieron en los combates con un botin tan precioso, que con justicia se pensó que habian quitado á los hunos lo que éstos injustamente habian arrebatado á otras naciones.» Pero tal abundancia de oro y plata ocasionó el encarecimiento de todas las cosas, porque llegaron á ser despreciados sobremanera los valores metálicos, en términos que la moneda perdió casi una tercera parte de su tasacion (1).

Ciertamente Carlomagno supo captarse la voluntad y aprecio de otros muchos soberanos. Contrajo alianza con Alfonso, rey de Galicia y Astúrias, con Harun, rey de Persia, y con los emperadores de Constantinopla, Niceforas, Miguel y Leon. Esto motivó diversas embajadas entre unos y otros países, y los cortesanos observaban las costumbres de los hombres extranjeros, y se adornaban con más esmero en las grandes ceremonias y recepciones, y hasta de este modo se introducian gustos y formas orientales en los trajes de los europeos. Los embajadores que Carlomagno envió á Persia, volvieron á su corte acompañados de otros embajadores persas, trayendo para el emperador ricos bordados, sederías, perfumes y alhajas de diversas clases. Algunos años ántes habia recibido de parte del mismo Harun un famoso elefante, llamado *Abulabas*, que llegó á Italia en Julio del año 802, y falleció en Lippenheim en 810 (2). Así se estrechaban las relaciones entre los gobiernos, se conocian los pueblos y los artistas, los obreros de adornos y los que se dedicaban á la construccion de muebles, introducian nuevos dibujos, modificaban la rutina y contribuian, si bien despacio, á preparar la restauracion de muchas artes y oficios, que la anterior invasion general habia acobardado. El historiador Eginhardo nos describe la manera que tenia Carlomagno de vestirse y adornarse. «Su traje, dice, era el de su nacion, es decir, el que llevaban los francos. Llevaba una camisa y pantalones interiores de lino finísimo; por encima una túnica bordada con una franja de seda; en las piernas medias sostenidas con cintas entrelazadas, y en los piés borceguíes. En invierno se ponia un gran jubon de piel de nutria ó de marta, que le abrigaba las espaldas y el pecho, y encima de todo una túnica azul. Llevaba siempre ceñida la espada, cuya empuñadura y su tahalí eran de oro ó de plata. Algunas veces llevaba una espada cubierta de piedras preciosas, que usaba sólo en las fiestas solemnes, ó cuando tenia que recibir los diputados ó embajadores de alguna nacion extranjera. No le agradaba vestirse con los trajes de otros pueblos, por excelentes que fuesen; así es que sólo fué en Roma donde por ruego del papa Adriano, y despues del papa Leon, su sucesor, se dejó revestir de la larga túnica, de la clámide y del calzado de los romanos. En las grandes festividades, en las Pascuas y durante las asambleas de la

(1) La livre d'argent, qui, d'après les calculs de Mr. Guérard (*Revue de numismatique*, t. I. p. 432 et 440), avait valu, de l'année 779 à 799, 933 fr. de notre monnaie, n'avait plus, vers l'an 800, qu'une valeur réduite à 638 fr. 30 cent. (*Vie de l'empereur Charles.—Œuvres d'Eginhard*).—Paris, 1856.

(2) *Annal. Franc.* ad ann. 810, dans Bouq., t. v, p. 59, c.

nacion, era cuando Carlomagno se ponia los trajes bordados de oro y los borceguíes adornados con piedras preciosas. Una fíbula ó broche de oro sostenia su manto, y ceñia sus sienes con una diadema que despedia reflejos de oro y de pedrerías. En los demás dias vestia poco más ó ménos como las clases del pueblo, es decir, con la mayor sencillez. Esto no impedia para que fuera sobremanera espléndido, habiendo hecho grandes regalos á los Papas y á gran número de iglesias. Sus presentes consistian en cálices de oro y de plata, magníficos vestidos sacerdotales, y hasta los empleados más humildes de las iglesias recibian de su mano los trajes especiales para desempeñar sus oficios, con el fin de que ejercieran su ministerio con el mayor decoro. No se portaban con ménos esplendidez para con Carlomagno otros poderosos soberanos, que le enviaban tambien regalos para poder tenerle propicio y contar con su influyente amistad. Entre estos presentes es digno de recordarse el que, por ejemplo, le hizo el rey de Persia, y que fué ofrecido por el embajador Abdallá, en compañía de dos monjes, Jorge y Félix, que venian de la Palestina. Los regalos consistian en una grandiosa y magnífica tienda de campaña, numerosos trajes de seda, perfumes, aromas, y un reloj construido de maravillosa manera. Por medio de un mecanismo mudo que el agua movia, se señalaba el curso de las doce horas, y cada hora se daba á conocer además por el golpe que producian unas pequeñas bolas al caer sobre un timbre que resonaba. Habia además doce caballeros, quienes, al dar las doce, se asomaban y salian por doce ventanas, que volvian á cerrarse otra vez detrás de ellos. «Ofrecia el tal reloj otras maravillas que sería largo enumerar.» Uníase á estos regalos el de dos grandes candelabros de metal de una altura y de una belleza admirables.

Pero ponderando, como es debido, el docto académico D. José Amador de los Rios, ocupándonos nuevamente de nuestra España, la riqueza é importancia del tesoro de Guarrazar, dice que, si además de las coronas y de las cruces de oro y deslumbrantes piedras que se encontraron en dicho tesoro, se hubiesen conservado los vasos, las lámparas, los acetres y otros objetos, que se supone estaban en el mismo, «completarian en lo posible la idea de tanta riqueza artística, llevándonos, segun oportunamente apuntamos, á formar entero concepto del no sospechado fausto de la monarquía visigoda, y haciendo verdaderas las narraciones que se juzgaban fabulosas, debidas á los historiadores árabes. Sobradas nos parecen, sin embargo, las joyas depositadas en el Hotel Cluny (1), y las salvadas felizmente en España, para comprender sin esfuerzo con cuánta razon se preciaban los Flavios visigodos de oscurecer la magnificencia de los Augustos orientales, y lo que es de mayor fruto en este linaje de tareas, para establecer las relaciones que existen entre las bellas artes y las artes secundarias, fijando el carácter especial de las últimas, en cuanto á la orfebrería corresponde, no sin discernir la invencible fuerza de la tradicion, ya respecto de las costumbres, ya de los procedimientos artístico-industriales, ya, en fin, de la misma suerte que cobijaba á los orfebres empleados en la construccion de estos ornamentos.

Y decimos, añade el Sr. Rios, en la suerte que cobijaba á los orfebres, aludiendo á la condicion personal que nos revela el laboreo de las piedras preciosas empleadas en las incrustaciones de cruces y coronas, y á la misma suntuosidad del trabajo. Cuando comparamos, en efecto, las ofrendas que llevan el nombre de abades ó personajes secundarios de la raza hispano-latina, con las que ostentan el de reyes ó magnates visigodos, no puede ménos de saltar á la vista la diferencia que, así en la grandeza y majestad de las preseas y en la abundancia de las piedras preciosas, como en la mano de obra y hasta en la ley de los metales, existe entre unos y otros monumentos. Todos dan cumplido testimonio de que las fuentes artísticas en que los orfebres se inspiran, traen el mismo orígen, revelando en consecuencia un sólo arte; pero mientras la humildad del don, la rudeza y desaliño del trabajo (en que no es para olvidada la circunstancia de ofrecer las inscripciones votivas caractéres de diversos tamaños, y no pocos colocados al parecer en sentido inverso), manifiestan que los talleres donde se construyeron las coronas pequeñas, eran pobres en demasía, alimentándose tal vez con los desechos de otros; persuaden y prueban la riqueza, la conveniente distribucion, y hasta la elegancia de ornatos y de letras en las consagradas por los reyes, que los talleres en que éstas se fabricaban estaban ricamente dotados y dirigidos por mano experta, heredera de una tradicion acariciada por el poder y la abundancia.—Llévanos esta reflexion sin violencia alguna á recordar la organizacion de los colegios de artífices y artesanos de la antigüedad *(collegia fabrûm vel fabricensium)*, los cuales se componian de esclavos y libertos; y como léjos de relajarse la tiranía que sobre ellos gravaba, hallamos repetidas leyes dictadas por los últimos empera-

(1) Sabido es que la mayor parte de los objetos que formaban el Tesoro de Guarrazar fueron vendidos al extranjero, y que llaman la atencion del curioso en uno de los Museos de Paris.

dores occidentales, que si bien la dulcifican en algunos puntos la aprietan en otros por extremo; como que se contaban entre los que sufrian tan desdichada suerte los argentarios *(argentarii)*, los orebres *(aurarii, aurifices)*, los doradores *(deauratores)*, etc., no juzgamos repugnante el admitir que estos colegios conservaron tambien su organizacion durante la monarquía visigoda bajo la salvaguardia de los reyes y magnates. Indúcenos á pensarlo así: 1.°, el conocimiento histórico de que prosiguieron siendo designados con título de siervos fiscales ó del fisco *(servi fiscales)*, como en los tiempos del imperio romano, aquellos esclavos que lo eran de la corona; 2.°, la no ménos histórica certidumbre de que los señores de siervos los empleaban desde la niñez en toda clase de artes, subiendo el precio del esclavo á medida que era mayor su habilidad ó destreza; 3.°, la seguridad de que existieron durante la monarquía visigoda *ergasterios* (ergasteria), *ergastulos* (ergastula), *gimnecios* (gimnecia), y otros talleres análogos donde las artes manufactureras se cultivaban, ya por el *conventus hominum*, ya por el *conventus fœminarum;* 4.°, la no ménos significativa certeza de que las iglesias catedrales poseyeron siervos de uno y otro sexo, que se ejercitaban asimismo en el cultivo de las artes; y 5.°, la existencia de la dignidad de *Conde de los Tesoros Reales* en la corte visigoda, la cual no significaba sólo que fuera guardador de ellos quien la ejercia, sino que cuidaba tambien de la direccion y gobierno de cuanto á los mismos tocaba. Si los reyes visigodos no eran de peor condicion que las iglesias y los magnates, y si aquella dignidad representaba algo más que un nombre vano, no puede dejar de inferirse que ocuparon tambien sus esclavos, bajo una direccion superior y correspondiente á la majestad del trono, en el ejercicio de las artes; y dado el anhelo, históricamente reconocido, de imitar las costumbres romanas y de eclipsar el fausto bizantino, y sobre todo examinadas y juzgadas artísticamente las coronas y preseas del *Tesoro de Guarrazar*, parece ya evidente que fueron debidas á aquellas manos esclavas, nacidas en el taller, donde vieron tambien la luz del dia sus mayores.— Sólo de esta manera es dado imaginar lo que vale y significa, así en las coronas de Suintila y Receswinto como en las cruces que dejamos analizadas, esa peregrina decoracion de laminillas de jacintos ó cornerinas que el docto Mr. de Lasteyrie ha calificado de *vidrios rojos*; y cuando en ninguna de las preseas ofrendadas por humildes personajes, hallamos vestigio alguno de esta singular magnificencia, no se tendrá por descabellada pretension la de suponer que quilatada la suma de tiempo y de trabajo que dicha decoracion presupone, sólo teniendo á su mandar talleres de siervos, pudieron reyes y prelados desplegar ostentacion tan desusada.— Ahora bien: considerando todas estas circunstancias, que no carecen de algun peso en la historia de la civilizacion española, y volviendo nuestras miradas á los elementos decorativos que brillan en cuantos monumentos de la orfebrería visigoda dejamos descritos, resulta demostrado que no solamente pertenecen al arte que hemos designado con título de *latino-bizantino*, sino que representan al par en su conjunto las tradiciones religiosas (liturgia) y reflejan el estado social (condicion de las personas) é intelectual (cultura) de la civilizacion española. Los referidos elementos decorativos consisten:

1.° En orlas de flores cuadrifólias, formadas de círculos y semi-círculos que se enlazan é intersecan, como en los numerosos fragmentos (arquitectónicos) de la basílica de San Ginés y de los Baños de la Cava, en el reverso de la *Cruz de la Victoria*, en las fenestras de San Miguel de Linio y otros monumentos de Astúrias.

2.° En palmetas, ya dispuestas en cruz de aspa, ya desarrolladas naturalmente, que recuerdan las que decoran el bellísimo antepecho de la ermita de Santa Cristina de Lena, en el Concejo de su nombre, así como las de algunos fragmentos de Toledo.

3.° En contarios y sencillos funículos que recorren el perfil exterior de los aros ó exornan otras partes de las coronas.

4.° En dobles funículos, enlazados á manera de trenza, como en los monumentos asturianos.

5.° En flores cuadrifólias, cuya faz externa aparece picada, cual en los fragmentos ornamentales de San Ginés de Toledo, y cuya forma y disposicion general las hermana con las que exornan las orlas exteriores del intrados en los arcos de los sepulcros de Covadonga.

6.° En florones cuadrifólios, encerrados en círculos, y tales como los que existen en los capiteles de la antigua mezquita de San Roman y de Santa Cruz de Toledo, los cuales se reproducen con exceso en varios miembros arquitectónicos de las fábricas primitivas de Astúrias y en monumentos de siglos posteriores.

7.° En orlas de follajes serpeantes, como las que se estudian en los fragmentos de San Ginés.

8.° En arquerías visible y genuinamente bizantinas, de la misma disposicion y traza que las del *Arca de las reliquias* y de algunos *dípticos* de la Cámara Santa de Oviedo.

9.° En capiteles de hojas sin picar, que segun la expresion de Mr. de Lasteyrie, son el más fiel modelo de los tallados en el siglo VII, y tienen sin embargo notable semejanza con los de la basílica de San Ginés.

10. En rosetones octifólios, encerrados en círculos tangentes, que ofrecen el más perfecto tipo de los que decoran las basílicas asturianas, no sin que hallemos en los mosáicos de Italia análogo elemento decorativo.

11. En campánulas y flores trifólias, tales como los que estudiamos en las jambas y frisos descubiertos en las huertas de Guarrazar y en frisos y capiteles de Astúrias.

12. Y finalmente, en el uso de flores quinquefólias piramidalmente agrupadas, como se observa en los fragmentos de Toledo, y más adelante en los *arrabaes* y otros miembros arquitectónicos del arte mahometano.

No otros, dice D. José Amador de los Rios, son los elementos esencialmente artísticos que revelan las *Coronas del Tesoro de Guarrazar*. Digno es tambien de tenerse muy presente, que si bien por sus formas nativas sobresalen las piedras preciosas de las líneas generales, se acomodan siempre los ornatos geométricos, follajes y flores al relieve general de aquellas, probando con cuánta exactitud y claridad se há menester, que obedecian los artistas al mismo procedimiento tradicional ya reconocido en las obras arquitectónicas.

Respecto de la parte meramente industrial observamos en los objetos del *Tesoro* los caractéres siguientes:

1.° El uso de piedras preciosas, de diversos tamaños, ya en sus formas nativas, ya faceteadas, ya engastadas de varias maneras, no olvidado el característico medio de los grifos, derivado inmediatamente del arte griego.

2.° La aplicacion de laminillas de jacintos ó cornerinas, dispuestas á modo de taracea (cloisonnées), obra especial que revela la organizacion forzada del trabajo, en que se ejercitaban manos esclavas.

3.° El empleo del vidrio de colores, así en cápsulas ó chatones regulares, como en péndulos ó clamasterios, en los cuales se imitaban los zafiros piriformes, que constituian la base principal de esta decoracion.

4.° La incrustacion de nácares, jaspes, cristal de roca y plasmas, alternando con las piedras preciosas.

5.° El uso de láminas de oro por extremo delgadas, cuya elaboracion revela no sólo la destreza manual, sino el empleo de medios mecánicos que únicamente podian provenir de la tradicion conservada en grandes centros industriales.

6.° El uso de placas ó láminas de oro más gruesas, en las cuales se ha producido el relieve por medio de patrones ó moldes tradicionales, que provienen de otra esfera propiamente artística, ó ya con la aplicacion de hierros ó punzones, que fiados á manos poco expertas en el conocimiento del diseño, comunicaban á los ornatos notable irregularidad y rudeza.

7.° La aplicacion de cuentas y canutillos de abalorio á la formacion de los clamasterios y la de tubos cilíndricos de oro y cobre, para engarce del cristal de roca los primeros, y de los vidrios de colores los segundos.

8.° El uso promíscuo de punzones destinados á abrir ó estampar la letra en hondo y de otros actos para abrirla ó clavarla en troqueles ó sellos á fin de producir la letra de relieve, lo cual ofrece el resultado, ántes advertido, de hallarse varios caractéres en sentido inverso. Esta circunstancia se refiere sólo á la corona de Teodosio y á la cruz de Lucecio.

Y 9.° La precision de ajustes y soldaduras, muy superiores á los demás procedimientos artísticos, lo cual pone de relieve la tradicion» (1).

Pues el mismo carácter, el mismo empleo de laminillas, y el uso de piedras preciosas, ya en sus formas nativas, ya faceteadas, ya engastadas de varias maneras, la misma mano tradicional, más ó ménos experta aparece, si bien en menor riqueza é importancia, en las joyas visigodas que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional.—En una palabra, pertenecen al arte latino-bizantino de España, de que D. José Amador de los Ríos, ha hecho vindicacion solemne, con plausible acierto, al describir el tesoro visigodo de Guarrazar.

---

(1) «Hé aquí, pues, los más notables caractéres del arte y de la industria que en el *Tesoro de Guarrazar* descubrimos; comparados entre sí, observamos desde luego, no ya la decadencia de la orfebrería, como repetidamente se ha supuesto, sino lo que es más interesante en todo estudio útil, la gran distancia que siempre media entre el artista que crea y el artífice que imita, entre los elementos decorativos adoptados ó inventados por el arte y los aplicados ó copiados por la industria. Ley es esta comun á todas las épocas realmente artísticas, como á todos los estados de cultura, el arte impera; la industria obedece; pero la industria tiene, como el arte, su vida propia, no desemejante, ni contraria, sino hermana y una con todos los elementos de cultura, y guarda y propaga sus tradiciones con la misma integridad y fuerza, revelando y trasmitiendo de unas en otras generaciones sus procedimientos y conquistas Esto y no otra cosa nos enseña, pues, el estudio hasta aquí realizado, es cuanto á la Edad visigoda concierne, etc.» (*Memorias de la Real Academia de San Fernando.—El Arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar: Ensayo histórico-crítico*, por D. José Amador de los Rios.—Madrid, 1861.)

XIV.

Dedúcese de las curiosas é importantes noticias que hasta aquí venimos reuniendo, que no sólo florecian las artes en alto grado en el imperio visigodo, sino que los monarcas que levantaron sus tronos en el Occidente sobre las ruinas de Roma, llegaban á tener casi tanto fausto y ostentacion como los mismos emperadores romanos. No era exageracion el efecto que, al aniquilarse á su vez el imperio visigodo, produjo en los árabes invasores el hallazgo de cuantiosos tesoros (1). A ciento setenta ascendian las coronas y diademas, tejidas de oro y piedras preciosas, que halló Tarik en el palacio de Don Rodrigo, segun el testimonio de los historiadores. Las preseas y vasos de oro y plata, llenaban un aposento en abundancia tal, que no alcanzaba la descripcion á ponderar tanta riqueza. Un *psalterio de David*, escrito sobre hojas de oro en caractéres griegos, brillaba en medio de aquellas riquezas, cuyo extremado valor acrecentaban maravillosos espejos, piedras filosofales y libros prodigiosos, faltando palabras para pintar la suntuosidad deslumbradora de la *Mesa de Salomon*, cuajada de perlas y esmeraldas, incrustada de gruesos rubíes, zafiros y topacios y ornada de tres coronas ó collares de oro, guarnecidos de aljófar. El mismo *Tesoro de las coronas de Guarrazar*, que fué depositado para que escapase á la rapiña de los árabes, prueba cuán grande fué el conflicto de la monarquía visigoda, al caer sobre España las falanges del Islam, como habian caido las de los bárbaros del Norte al hundirse el imperio romano. Sólo al contemplar estas riquísimas preseas, afirma un conocido crítico, nos es posible comprender las dolorosas cláusulas de Isidoro Pacense, en que narrada la rapaz codicia de los primeros conquistadores, nos refiere cómo el insaciable Muza, elegidos los más nobles ancianos de España que habian escapado al cuchillo musulman, partió en busca del califa Al-walid, llevando consigo inmensos tesoros de oro y plata, y colmados montones de insignes ornamentos y piedras preciosas, con todos los despojos de Iberia: sólo de esta manera no rechazamos ya, cual fabulosas é hiperbólicas, las palabras de los narradores arábigos, quienes, haciendo llegar hasta el número de treinta los carros cargados de oro, plata y todo linaje de pedrería, afirman que llevó tambien Muza-ben-Nosayr, como trofeos de la victoria, cuatrocientos varones de la sangre real de los visigodos, en cuyas sienes brillaban ricas diademas.

Desde aquel punto, el arte latino-bizantino no pudo tomar ya mayores incrementos. Fué preciso que el trabajo lento y sangriento de la reconquista le concediera de vez en cuando algun momento de paz y de reposo, para que de nuevo, donde quiera que se implantaba la cruz salvadora de los reyes de Astúrias, tuviera ocasion de mostrarse manifestando grandiosos destellos de su pasada grandeza. Con la reconquista, con las costumbres y necesidades nuevas, varió tambien el gusto arquitectónico; y la orfebrería, que tomara siempre su vida de las artes del dibujo y de la

(1) Para comprender cuán grande debió ser el efecto producido en Ataulfo y sus sucesores por la magnificencia de los monumentos romanos que ornaban la Península, bastará recordar el que despues de la batalla de Guadalete producen en los Emires mahometanos aquellas *civitates decorae*, cuya servidumbre lamenta Isidoro Pacense y cuya suntuosidad celebran por extremo los historiadores árabes. A este propósito hemos escrito antes de ahora, siguiendo tan desinteresado testimonio: «La España visigoda atesoraba grandiosos monumentos de la civilizacion romana: la República y el Imperio la habian enriquecido á porfía con suntuosas contrucciones; Córdoba, Mérida, Sevilla, Itálica, Zaragoza y Toledo, se engalanaban todavía con sus magníficos anfiteatros y sus circos, con sus alcázares y pretorios, con sus regaladas termas y soberbios arcos de triunfo, Segovia y Tarragona, Evora y Braga ostentaban los magníficos templos y gigantescos acueductos que desafian aún la saña de los siglos; el Tajo y el Anas, el Bétis y el Ebro veian domada su corriente bajo el peso de inmensas y robustas fábricas, destinadas por la arrogancia de sus autores á permanecer cubiertas *in saecula mundi.*» (*Discurso sobre el arte y estilo mudejár*, p. 10.) Si pues Muza y Tarik se hallan sorprendidos, al penetrar en las Españas, por la grandeza de aquellas construcciones, ¿cómo seria posible dudar de su existencia, al tomar asiento en la Península el pueblo de Ataulfo?.. Pero si pudiera dudarse de esta demostracion histórica, bastaria á desvanecer duda tan temeraria la existencia de tantos monumentos romanos como viven todavía en nuestro suelo; y si fuere dado desconocer el respeto que los ascendientes de Ataulfo y de Teodorico mostraron al verlos, lo comprobaria el anhelo con que acudieron á restaurarlos. Entre otros ejemplos que pudiéramos traer aquí, nos limitaremos al que ofrece el fragmento de mosáico de Itálica que bajo el núm. 4 ofrecemos en la lámina II. Forma parte de uno de los medallones que exornaban el suntuoso pavimento, dedicado á *Julio* por *Ulno*, caballero italicense, y presenta notable restauracion, es que desconocido el diseño de la figura animada, se ha sustituido lo que faltaba á un ciervo que iba á la carrera, con trazados geométricos. Esta restauracion es en juicio de nuestro estudioso hermano, D. Demetrio de los Rios, profesor de arquitectura que há largos años se ocupa en ilustrar los venerables restos de Itálica con una obra verdaderamente monumental, enteramente visigoda; y lo persuade su no dudosa filiacion artística.» (*El Arte Latino-Bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar: Ensayo histórico-crítico*, por D. José Amador de los Rios, de la Real Academia de la Historia, decano de la Facultad de filosofía y letras de la Universidad Central, académico de número de esta de las tres Nobles Artes de San Fernando, etc. (*Memorias de la Real Academia de San Fernando.*)—Madrid, en la Imprenta Nacional, 1861.—(Nota 1.ª, pág. 31.)

condicion social del pueblo, que la estimaba para apagar su sed de lujo y de vanagloria, vióse reducida á la pobreza de una sociedad que tenia que reconquistar sus hogares, no ménos que á la rudeza de guerreros que preferian lanzas y espadas á brazaletes y faleras. En el general conflicto, con la dispersion de la nobleza visigoda y la guerra encendida en todas partes, perdióse en España el gusto por lo bello, perdiéronse las ciencias y las artes, y todo se esperó de una restauracion que se sabía cuándo principiaba, pero no despues de cuántos años ó de cuántos siglos iba á terminar. Llegó á olvidarse la historia y á perderse la tradicion, no quedando más que en el silencio de los claustros el recuerdo de las pasadas grandezas y el conocimiento de la antigüedad. Puede decirse que la sociedad española se formaba de nuevo, y no podia ciertamente esperarse que de una sociedad nueva, llamada á formar pequeñas agrupaciones de combatientes que iban á servir de núcleo á futuros reinos, brotasen como por encanto pintores, escultores, orfebres, y artistas, cuando estas sociedades se constituian temerosas, pobres y aisladas, en la lobreguez de los bosques ó al rededor de los castillos que debian defenderlas. Las alhajas asturianas, los adornos de las damas de Navarra, de Leon y de Castilla, no pudieron ser, durante muchos años, tan ricas, tan bellas y perfectas como habian sido las alhajas visigodas y romanas. Debia pasarse aún mucho tiempo para que las cortes de Aragon, de Castilla y de Navarra, ricas y fuertes, despues de ensanchar los límites de sus reinos y haberse hecho temibles á los árabes granadinos, tuviesen lujo y costumbres caballerescas, artes suntuarias, variedad y gusto en los adornos y en las pedrerías. La coronacion de los reyes de Aragon se hacía con una sencillez extremada, si se comparan aquellos actos solemnes con las grandes fiestas y ceremonias de la antigua y prepotente Roma (1). Nada tanto como las leyes ó

---

(1) Don Pedro IV de Aragon, conocido por el *Ceremonioso*, que empezó á gobernar sus Estados el 24 de Enero de 1335, y tan amigo de reglamentarlo todo que hasta llegó á consignar en las leyes de su palacio cuántos cirios debian encenderse durante su comida, y cuántas almohadas de oro deberian colocarse en su lecho, no sólo compuso, como es sabido, unas extensas *Ordenaciones* sobre el gobierno de su alcázar, señalando las atribuciones de toda su numerosa servidumbre, sino que publicó especiales reglamentos sobre la manera como los reyes y reinas de aquella monarquía debian ser consagrados y coronados (a). Acomodándose sus sucesores á la etiqueta que el ceremonioso monarca dejaba establecida para tan solemnes actos, excusado es decir que no reinaba en ellos el capricho del nuevo soberano, y que lo mismo se consagraba y coronaba D. Juan I, el *Cazador*, y Don Martin el *Humano*, que Don Fernando de *Antequera* ó Alfonso IV de Aragon, apellidado el *Sabio*. Entónces era cuando damas y caballeros hacian alarde de su elegancia y de sus preseas, engalanándose con sortijas, collares y adornos de oro y plata, con piedras preciosas y de mil diversas formas, con tal que á ello no se opusieran las leyes, y tambien coronas y collares eran indispensables para reyes y reinas en la gran ceremonia. Describamos, pues, una de estas escenas de la corte de Aragon, ya que la Historia nos puede conducir lo mismo á la cámara real de la Aljafería de Zaragoza, que á las calles entoldadas y enramadas por donde debe pasar la régia comitiva, ó al presbiterio de la Seo de aquella ciudad, en donde determinadamente deben recibir la corona. No dejarán de parecer sumamente curiosas á nuestros lectores todas estas noticias, y además interesantes para la historia de las artes, y en especial de la orfebrería española.

En la semana anterior de aquella en que debe verificarse la coronacion, el rey de Aragon ayuna tres dias, á saber: el miércoles, el viernes y el sábado, ó uno sólo si no permite otra cosa su salud, y en la noche anterior á aquella en que debe velar sus armas, se baña secretamente en una tina, confesándose y comulgando al siguiente dia, y mandándose peinar su cabellera segun la moda dominante. Vístese una rica camisa y calzas blancas, atacadas por medio de una hebilla de plata, en significacion de que debe vivir con castidad, y encima otras encarnadas, con una vestidura de escarlata, cubriéndose despues con la garnacha de terciopelo, tambien encarnada y de tela de oro, de cuya materia es asimismo el manto real, forrado de armiños. Así vestido y afeitado (b), sale el rey de su aposento, y se reune á los ricos hombres, que ya le estarán aguardando. No tardan en salir todos de palacio, cabalgando el rey sobre un brioso caballo blanco, y sin espuelas, que las lleva junto con la espada, abriendo la comitiva uno de sus escuderos con dos nobles á cada lado. Inmediatamente detrás sigue el rey solo, y luégo un porta-estandarte (c) que le lleva el escudo con el lema ó timbre real, y el pendon régio en medio tambien de otros dos magnates. Así se dirigen á la Iglesia del la Seo, en medio de hachas encendidas, muchas luminarias, músicas y aclamaciones, lo mismo si es de dia que entrada ya la noche; y penetrando la comitiva en el templo, se acerca el rey al altar, en donde ora un gran rato, colocándose en él sus armas, advirtiendo que el yelmo, el escudo y la espada se ponen encima, mas el estandarte real se coloca arrimado junto al lado de la Epístola. Allí, sentado el monarca debajo de un dosel magnífico, resplandeciente como oro, toma algunos dulces y vino (d), que deben presentárselos sus hijos Infantes, si los tiene, ó en su defecto los magnates de su corte. Todos hacen allí colacion, hasta que quede únicamente el rey, que debe velar sus armas en compañía de algunos caballeros; aunque si le vence el sueño puede retirarse á dormir en un lecho preparado de antemano en algun aposento cercano ó en la sacristía, cuidándose aquellos de cumplir como si fuera el propio interesado. Amanece, y haya ó no velado el mismo rey sus armas, oye Misa, y se sienta en el lugar que halló ya preparado el dia anterior, aunque si estuviese armado caballero de mucho ántes, puede traer ceñida la espada y puestas las espuelas, quedando únicamente encima del altar el yelmo, el escudo y el estandarte. Apenas comienza el sol á dorar los más altos vidrios de colores de las góticas ventanas de la iglesia, que entra el monarca en la sacristía, en donde le reciben el metropolitano ó arzobispo y otros obispos y venerables prelados, delante de los cuales se viste el traje de ceremonia para ser consagrado. Una larga túnica romana debajo de otra más larga de seda blanca, con puños adornados de perlas, con cordon de seda blanca sin emblema alguno de caballería, la estola y el manípulo bordados de oro con perlas y piedras preciosas, unas sandalias de seda encarnada con iguales adornos, encima de las cuales se le pondrá el calzado de terciopelo blanco bordado de oro, y, en fin, una dalmática de tela tambien de oro y terciopelo encarnado, de mangas muy anchas y con las armas reales, completan el traje con que se dirige el rey al altar, precedido de los principales magnates, que, con acompasado órden llevan en bandejas de plata la corona, el pomo y el cetro, que se colocan sobre el Arca Santa. — Llega delante del altar el monarca y se postra en tierra orando, mientras los prelados entonan una letanía; concluida la cual, en presencia de un pueblo numeroso, los príncipes ó los más nobles caballeros le calzan las espuelas, y apartándose todos á un lado, bendice el arzobispo las armas reales, comenzando por el

(a) *Ordinacio feta per lo molt alt é molt excellent Princep e Senyor lo Senyor en Pere ters, Rey Darago de la manera com los Reys Darago se farán consegrar é ells mateyx se coronarán.* (Órden dada por el muy alto y muy excelente Príncipe y Señor Don Pedro Tercero, rey de Aragon, acerca del modo como los Reyes se harán consagrar, y ellos mismos se coronarán.) — Existe manuscrita aunque no original, en el Archivo general de la corona de Aragon, y hemos visto copias del mismo ceremonial, más ó ménos antiguas, en la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.

(b) No quiere decir seguramente aquel reglamento regio, que el monarca debiese quitarse la barba y bigote si los llevaba, sino *peinado, acicalado, oloroso* y debidamente compuesto para uno de los actos más solemnes de todo su reinado.

(c) *... senyalle.*

(d) *confits é vin.*

fazañas de Castiella, prueban la rudeza, la pobreza y sencillez de los españoles en los calamitosos primeros siglos de la Reconquista. Sólo con pasar por debajo de una aguijada, diciéndolo en la iglesia y en consejo, dejaba un noble de ser noble, si no podia sostener este rango, y se tornaba villano. — «Fazaña de Castiella es: Que la duenna fijadalgo, »que casare con labrador, que sean pecheros los suos algos; pero se tornarán los bienes esentos despues de la muerte »del suo marido; e debe tomar a cuestas la duenna una albarda, e debe ir sobre la fuesa de suo marido, e deve decir »tres veces, dando con el canto de la albarda sobre la fuesa: villano toma tu villania da a mi mia fidalguia.» — Hé aquí lo que tambien era *fuero de Castiella antiguamente:* «Que todo fijodalgo puede dar á sua muger a la hora del »casamiento, una piel de abortones, que sea muy grande e muy larga e deve aver en ella tres sanefas de oro e una »mula ensillada e enfrenada, e un vaso de plata e una mora, y a esta piel dicen abes.» —¿Dónde habian ido á parar las carrozas de plata de las damas romanas, y las cadenas, las armillas, las diademas, los pendientes, los brazaletes y las alhajas todas de invierno y de verano, los centenares de esclavos, las perlas diluidas en vinagre, los perfumes, inciensos y baños de leche de burra? Despues de tanto lujo y opulencia durante los imperios romano y visigodo, ¿á qué extremo de penuria y sencillez se vieron reducidas las mujeres españolas, que sólo podian recibir como regalo de boda un vaso de plata y una criada mora, durante los primeros tiempos de la Reconquista?

Y despues de extraviadas, perdidas y robadas las preseas de más valor de la época de los romanos y de los visigodos, hasta se llegó á ignorar el verdadero mérito de las piedras preciosas, y se les atribuyeron propiedades y virtudes, hijas de una crasa ignorancia. Hállanse recopiladas muchas de estas consejas en un códice de principios del siglo XV, titulado: *Lapidario. Título de las declaraciones de las naturalezas de las piedras et de las virtudes et gracias que nuestro Señor Dios en ellas dió.*

«Et ningunt ome sabio, dice, no debe dubdar que nuestro Señor Dios nos aya metido muy grandes virtudes en »las piedras et mayor que en las yerbas.

---

escudo, despues la lanza y luégo la espada. Ciñen ésta al rey, siempre con especiales oraciones, recordando las palabras de los Profetas y Santos Padres, y aquél la desenvaina, esgrimiéndola al aire por tres veces, como en demostracion de que sabrá morir por la Iglesia y por su pueblo. Continúan las oraciones, y preguntan dos de los obispos si es cierto que pertenezca el reino á aquel caballero allí presente; el arzobispo se dirige á la corte con igual pregunta, contestando todos afirmativamente, y el pueblo dá gracias á Dios. Inmediatamente jura el rey que defenderá y velará por la religion, por el pueblo y por el Estado, y contestan todos, prelados, magnates y sacerdotes: *¡Fiat! ¡Fiat! ¡Amen!* Hágase por Dios, así sea. Sólo falta ungir al monarca, y lo efectúa despues de leer un prefacio el metropolitano, haciendo una cruz con el óleo santo en su pecho y en sus espaldas, mientras el clero eleva sus preces al Señor de los ejércitos, y el pueblo lo presencia todo en medio de religioso silencio.

Entónces el rey por sí mismo coge de encima del altar la corona y se la coloca en sus sienes, empuñando con una mano el cetro y con la otra el pomo, mientras entonan los prelados nuevas oraciones. Si la coronacion es tambien de reina, su esposo el monarca de Aragon es quien le coloca la diadema, y vestidos ambos con igual esplendor, dan gracias á Dios por distincion tan señalada, y salen ambos de la iglesia con suntuosa comitiva. Todos cabalgan en briosos corceles, y entran en palacio, cuyas estancias se hallan guarnecidas de antemano con ricas alfombras y tapicerías. Allí acuden tambien los prelados, y vestidos los monarcas con otros trajes más usuales, pero no ménos suntuosos, reciben á toda la nobleza, circulando por todas partes los pajes con bandejas llenas de dulces y licores. Al rey le sirven los magnates, y al dia siguiente se celebra suntuoso convite en la Aljafería, mientras ondean en las ventanas los pendones de Aragon con las cuatro barras de sangre. Por defuera del palacio todo es fiesta y alegría. El pueblo llena las calles, diversas danzas recorren las plazas, en donde la municipalidad ha levantado catafalcos, desde donde los músicos pueblan el aire de mil diferentes melodías, y el dia de la consagracion y coronacion de los monarcas aragoneses queda impreso para largo tiempo en la memoria de los habitantes de Zaragoza durante la Edad-media.

Tales son las fiestas y ceremonias con que celebraban en Aragon los solemnes actos de la coronacion de aquellos reyes, espanto de la morisma. Si queremos saber ahora lo que acontecia en Astúrias y en Leon en ocasiones semejantes, en los primeros siglos de la Reconquista, oigamos lo que escribia el obispo D. Raimundo sobre la *coronacion y consagracion de los Reyes de Castiella et de Leon*, tal como se verificó en el reinado de Don Fernando IV el *Emplazado*, que copiamos aquí con la ortografía de la época, segun se halla en un códice en pergamino, que se conserva en la Biblioteca del Escorial:

«Primeramente los aministradores de la corte deuen seer nombrados, et el dia de la sagra será en domingo ó en grand fiesta. Et quando el Rey ouier de seer coronado, deue trayer consigo dos coronas, la una es los mas nobles fijos dalgo de su regno, que son llamados coronas del Regno ca estos son defendedores de la corona et guardadores del Rey su sennor. Ca assi como las piedras preciosas estan en la corona doro, et en derredor de la cabeza, assi los mas nobles del Regno deuen estar et andar derredor del Rey. Et deuen seer todos aiuntados en la su coronacion. La otra corona es de oro et de piedras preciosas. Et otrossi deuen al Rey trayer una mançana de oro, et una espada bien guarnida, et deuenlo todo poner sobre el altar»

«Quando el Rey entrase en Santiago con toda su caualleria, los arçobispos et los obispos, que deuen ser cuatro á lo menos, deuen salir reuestidos con toda la clereçia muy noblemientre, et con gran procesion á la puerta de la ciudade con las cruces et con reliquias, et deuen recibir al Rey con la mayor honrra que podieren Et esto faran en el dia que el Rey ouiese de ser sagrado. Et de los fijosdalgo de los mejores de la corte deuen descaualgar, et tomar las riendas del cauallo en que el Rey caualgare, et lleuenlo por ellas honrradamientre. Et el su thesorero deue lanzar dineros por las ruas ante el Rey. Et el su merino mayor deue trayer la espada alçada ante él. Et assi deuen yr hasta las primeras gradas de la yglesia de Santiago. Et toda la clereçia deuen cantar un responso.»

«Estando el Rey á las gradas de la yglesia, los obispos et los arçobispos deuen entrar en la yglesia et vestirse de nobles uestimentas. Et deuen tornar con toda la clereçia á la puerta de la yglesia.»

«Et el Rey deue entonçes sobir et ir al obispo que lo ha de sagrar et reciba iuramento que siempre á su poder será defendedor de la fe et de la santa yglesia de Roma.»

«El arçobispo ó el obispo que ouier de sagrar al Rey uayase por el altar de Santiago. Et el Rey et los otros obispos uayanse por una capiella á la mano diestra bien ornamentada, et bien apostada de buenos destaios. Et deue el rey tirar las uestiduras que troxier, et darlas. Et uiesta pannos muy nobles de oro como Rey. Et la clereçia canten luego otro responso.»

«Et tornense luego los obispos á la puerta de la yglesia o deuen fallar la Reyna con sus duennas et con algunos ricos omes. Et los tres obispos et el arçobispo le digan á la entrada de la iglesia una oracion»

»Los nombres de las quales et sus virtudes, et sus colores dellas, et de las tierras onde se fallan, diremos por »este libro.

»*Jacinto*..... Estas piedras confortan al ome et tiran las malas sospechas et son muy frias mas que otras piedras; »et si la meten en la boca dará frior. Et non se puede labrar nin quebrantar menos del diamante. Et si esta piedra »trojieres al cuello ó en el dedo, puedes andar seguro por todas partes del mundo et sin pavor que non haya bestia »mala, nin serpiente, nin otra cosa mala que te pueda empescer. Et todos quantos te vieren todos te onrarán et te »preciarán, et te amarán, et todas las cosas que demandares á Dios que sean convenibles á tí, todas te las otorgará. »Et cuantas cosas comenzares, á todas darás cabo que buenas sean. Et cualquier cosa que pidas á señor ó á cualquier »ome, todo lo acabarás et non te será negado. Et estas piedras vienen de Uropa et son maravillosas para los ojos »guarescer.

»*Agates*..... Si la pones al sol en tu mano, verás muchas maravillas, si quisieres ver cuantas cosas quisieres, todas »te parecerán si la safumares con su yerba ysopo. Et faze vencer batalla en campo, et por esta piedra agates venció »Eneas muchas batallas, et pasó muchos peligros sin dagno.

»*Mirachites* (diamante)..... Es de tal naturaleza que si ome lava la boca et la mete so la lengua, podrá adevinar »lo que otro está pensando en su corazon. Et la mujer quel quisiere, non le vedará su cuerpo solamente que selo »demande.

»*Magneta* (iman)..... Aquel que su mujer quisiere saber si le es casta, meta la piedra yuso de la cabecera della, »quando durmiere; et si ella le fuese casta, tornarse há contra su marido, et besarlo ha et abrazarlo ha en dur»miendo. Et si non fuese casta, luego caerá de la cama, bien como si él la echase con sus manos. Et esto se faze por »la gran frior que la piedra echa de sí.

»Et si por ventura algun ladron fuese furtar en alguna casa et metiere carbon encendido por las puertas, et me»tiese de los polvos desta piedra debajo del carbon, que salga fumo por quatro lugares, todos aquellos que están en »la casa, fuirán como si ardiese la casa et se quisiese caer; et así puede el ladron levar lo que fallase en casa a su »salvo.»

«Et dicha la oracion el que ha de façer la sagra uayasse al altar de Santiago, et la Reyna et los obispos et ricos omes et duennas uayanse para una capiella á la parte siniestra, et seya bien encortinada con fermosas cortinas, et tire la Reina tras la cortina las uestiduras que troxier et délas, et uiesta otras mas nobles.»

«Et esto assi fecho los obispos deuen ir á la puerta del coro, et el Rey con su caualleria, et lieuen al Rey dos ricos omes sobraçado. Et uno de los obispos diga alta voz una oracion.»

«Et cuando fuere mas adelante hun poco por el coro, uno de los otros obispos diga sobre el Rey otra oracion.

«Et acabadas las orationes lieuen al R y sobraçado fasta el altar de Santiago de la parte diestra, et finque las rodiellas et las manos en tierra. Et desi los obispos et los Ricos omes uayan por la Reyna, et lieuenla sobraçada ante laltar de Santiago á la parte siniestra, et finque las rodillas et las manos otrosi en tierra. Et dos canonigos buenos cantores digan la ledania toda, et los otros respondan. Et desque la ledania toda fuere acabada el tercero obispo que non ha de decir la misa, sino dixo aun oracion, diga una.»

«Et dicha la ledania leuante el Rey et lieuenle los obispos et los ricos omes á la mas allegada capiella del altar principal. Et uno de los obispos tome el olio exorcizado con el dedo mayor, et unga al Rey en el hombro derecho, et entre las espaldas, et diga *In nomine patris*, et filii, et spiritus sancti, *amen:* el del paz, et diga otra oracion.»

«Et estas oraciones acabadas vayase el obispo al altar mayor ho ha de decir la misa, et de al Rey paz.»

«Et fecha la sagra del Rey lieuen luego la Reina para la capiella do el Rey sagraron, et sagren la en aquellos lugares en que el Rey fué sagrado. Et el obispo diga otra oracion.»

«Et los ordenadores de la corte seyan nombrados, et fagan facer un sobrado que se llama balcon dentro de la yglesia sobre la puerta principal. Et que seya tan grande que pueda y caber el Estrado del Rey á la parte derecha, et él con sus ricos omes et con sus caualleros. Et á la parte izquierda el estrado de la Reyna et ella con sus duennas et con sus doncellas. Et luego que el Rey et la Reyna fueren sagrados uayanse para aquel balcon cada uno para su estrado. Et percibanse los ordenadores que aquel balcon sea bien fecho, et bien fuerte, et muy noblemientre apostado de muy nobles pannos et de muy nobles destaios.»

«Et despues que el Rey et la Reyna estuvieren en el balcon en sus estrados los cantores comienzan el officio de la misa muy ordenadamientre.»

«Et digan kirios cuales quisieren. Et diga el que dixiere la misa *Gloria in excelsis Deo*, &.»

«Et despues que fuere dicha la *Gloria in excelsis Deo*, et los kirios, et la oracion, et la epistola, et la alleyulla, uengan doncellas que sepan bien cantar, et canten una cantiga, et fagan sus trebeios. Et entonce leuantese el Rey con sus Ricos omes et uayase para ante el altar de Santiago para ser cauallero.»

«La espada del Rey debe ser nuda sin uayna sobre el altar de Santiago. Et deuela tomar el que dixiere la missa et darla al Rey en las manos iuntas O se mas ploguiere al Rey tomela él del altar. Et tengala assi entre las manos, et el arzobispo que dixier la missa diga una oracion.»

«Et dicha la oracion meta la espada en la uayna et cingala. Et diga el que dixier la misa:

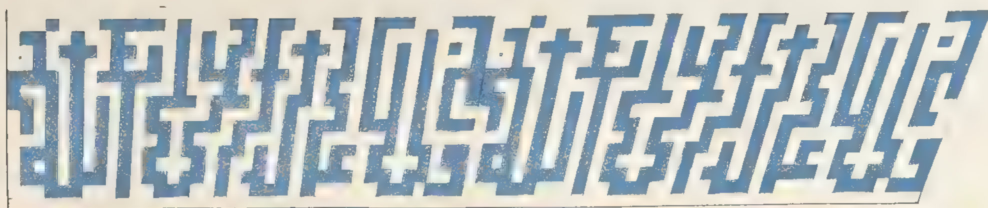
Cingere gladi tuo super femur tuum potentissim, &.»

«Et desque el Rey toviere la espada cennida tirele de la uayna ligeramientre et esgrimela tres veces.»

«Et despues que el Rey fuere fecho cauallero de Santiago, en sennal de maior gloria, el que dixiere la missa le ponga una mitra obispal en la cabeza, et sobre la mitra la corona real.»

En una palabra: despues de haberse extasiado el mundo con las brillantes riquezas del imperio romano; despues de haberse recobrado, puede decirse, por el arte latino bizantino el fausto de la orfebrería, de que dió grandioso ejemplo el imperio visigodo, desaparecieron todas aquellas inmensas riquezas, todas aquellas peregrinas invenciones y todas aquellas célebres piedras preciosas que constituian los tesoros principales del mundo. Con el trastorno general de los primeros tiempos de la Edad-media, no sólo se perdió todo, hasta el arte de construir las alhajas con la maestría y buen gusto de los artífices italo-griegos, sino que desaparecia tambien el recuerdo de lo que habia existido y se daba crédito á fábulas ridículas.

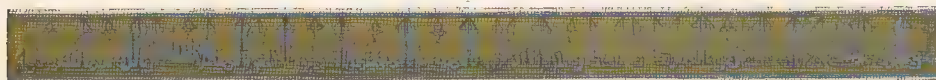
IV



VIII



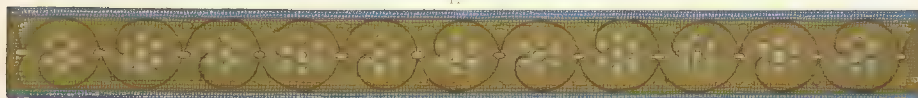
I



III

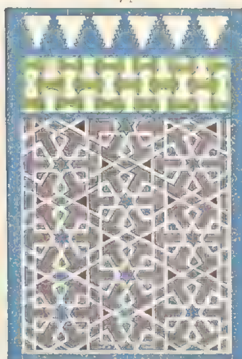


II



V





VI.



MOSÁICOS, ALICERES Y AZULEJOS ÁRABES Y MUDEJARES
(Lámina I)



F. Contreras dib. y cromol.º — Lit. [illegible] Madrid

MOSAICOS, ALICERES Y AZ[illegible]

(Lámina II)

MOSÁICOS,

ALICERES Y AZULEJOS

ÁRABES Y MUDEJARES;

POR

DON RODRIGO AMADOR DE LOS RIOS Y VILLALTA,

Doctor en Filosofía y Letras, Licenciado en Derecho Civil y Canónico
é Individuo del Cuerpo Facultativo de Bibliotecarios, Archiveros y Anticuarios en el Museo Arqueológico Nacional, etc.

I.



Quizás entre los elementos artísticos que con mayor eficacia contribuyen al embellecimiento y riqueza de cuantas fábricas arquitectónicas, así mahometanas como mudejares, han logrado la fortuna de llegar á nuestros dias, si bien no exentas de lamentables vicisitudes, figura sin duda aquel singular producto de las artes industriales, que, ora esmaltando con sus varios colores y dibujos los muros de los más suntuosos edificios musulmanes, ora exornando en frisos y en enjutas las fachadas de otras no ménos importantes construcciones muslimes y cristianas, y ya finalmente, cubriendo de peregrinas y complicadas labores el zócalo de todos los monumentos labrados durante la Edad-media por los artífices de uno y otro pueblo en nuestra España, resplandece aún en la afamada Mezquita-Aljama de los Abd-er-Rahmanes, en los alcázares del Bétis y del Darro, y en otras varias construcciones de Córdoba y Sevilla, de Toledo y Guadalajara, de Alcalá de Henares y Segovia.

Llenas están todas ellas de insignes ejemplares de aquel preciado producto, que tan grande y universal importancia adquiere desde los primeros momentos de su aparicion en las esferas artísticas, y que acogido con sin igual predileccion por alârifes mahometanos, estaba destinado á larga vida, pasando á tomar plaza, no indiferente, entre los elementos decorativos puestos á concurso por los artífices cristianos desde la XIII.ª centuria, hasta la época presente, para extremar con ellos la suntuosidad y riqueza de sus más renombrados edificios. Pero si bien es cierto que, realizada la primera y más trascendental de las trasformaciones que ha experimentado el producto artístico-industrial á que aludimos, existió no dudosa analogía, ya que no digamos absoluta identidad, lo mismo en el procedimiento empleado para su confeccion, que en el uso á que se destinaron sus diversas manifestaciones, entre alârifes musulmanes y artífices mudejares y cristianos, tambien lo es que, una vez llevada á cabo la última de sus evoluciones en el terreno industrial, cambiaron al mismo tiempo en él el procedimiento, tra-

dicionalmente conservado hasta entónces, y la aplicacion que en las obras arquitectónicas tuvo desde un principio, ganando en un sentido limitado lo que perdia en otro al generalizarse y difundirse.

Ofrece, por tanto, muy crecido interés el estudio de los MOSÁICOS, ALICERES y AZULEJOS—nombres que recibe tan estimable producto de las artes industriales, en cada una de sus varias y sucesivas trasformaciones,—ora le consideremos como tradicional recuerdo de los procedimientos artísticos de los antiguos pueblos del Oriente y del Occidente y ora circunscribiendo y limitando nuestras miradas al territorio de la Península Ibérica, donde se presenta ya con caractéres determinados y muy singular preponderancia, que trasciende á otros no lejanos países (1), le consideremos tambien como fruto de la industria hispano-arábiga, que tantas y tan profundas huellas dejó por todas partes en España.

Cuando el viajero y el artista contemplan los preciados mosáicos que atesora la suntuosa Mezquita-Aljama cordobesa, cuyos menudos cubos quiebran en cien cambiantes la luz de las lámparas religiosas, produciendo un efecto sorprendente y maravilloso; cuando, llenos de admiracion al penetrar en el solitario recinto del que un tiempo fué Alcázar de los Al-Ahmares, se ofrece á su vista aquella larga série de deliciosos alicatados, que enriquecen y avaloran el zócalo de los vacilantes muros de la Alhambra, y donde parece que los alârifes granadinos procuraron agotar el caudal de sus conocimientos geométricos; cuando impresionados vivamente por los recuerdos que guarda aún en sus tarbeas y corredores, fijan la mirada en el adulterado Alcázar del rey don Pedro, en Sevilla, cuyos zócalos apenas revisten ya los alicatados primitivos; cuando impelidos por la insaciable sed de lo desconocido visitan los restos de la antigua ciudad de Wamba, córte de los Beni-dhi-n-Nun, y se detienen ante aquellos peregrinos azulejos que decoran todavía los zócalos de algunos edificios mudejares, en los cuales, ora se advierte pura y sin mezcla la tradicion arábiga, ora combinada ya, y bajo el dominio de los elementos propiamente cristianos; cuando movidos del afan y del deseo de la investigacion, ó de la curiosidad, recorren los aposentos de la *Casa de Pilatos*, en Sevilla, cuyos muros adornan muy estimables tablas de azulejos, ó el interesante salon, llamado *de los Azulejos*, por los que totalmente le decoran, en el Alcázar sevillano, ó la afamada Iglesia de Santa Cruz, en Coimbra, cuya única nave se halla completamente revestida por aquel producto industrial, no pueden ménos de reconocer la eficacia de la tradicion artístico-industrial, que sobrevive á la ruina del pueblo en cuya cultura aparece hondamente arraigada, para servir, dócil y expresiva al mismo tiempo, á la cultura de otro pueblo, que la modifica y emplea despues con igual profusion en los templos y en los palacios, en los monasterios y en los más humildes edificios.

Mas si á la presencia de tantos y tan singulares ejemplos, con que brinda por ventura nuestra patria, brota espontánea y por igual modo en la mente del observador y del artista la idea de una tradicion secular y vigorosa, que vive y se alimenta con el caudal de artes tan extrañas como la muslime y la cristiana, apropiándose los caractéres que en ambas resplandecen, y que ofrecen en sus diversas épocas, ora sin mezcla alguna, ora confundidos entre sí para dar alientos á una nueva creacion, en la cual se refleja vivamente el estado político de la nacion entera,—obligacion es del arqueólogo el investigar los orígenes de la tradicion indicada, para elevarse desde luego al total conocimiento de la significacion que alcanza en las esferas artístico-industriales el producto á que venimos aludiendo. Consecuencia lógica y natural de premisas anteriores, que es de todo punto necesario reconocer y quilatar debidamente para penetrar sin vacilacion y sin duda en el exámen de los MOSÁICOS, ALICERES y AZULEJOS con que, segun dejamos apuntado, esmaltaron los muros de sus fábricas los alârifes musulmanes, y con que enriquecieron tambien los de la mayor parte de sus construcciones los cristianos, desde el mismo siglo XIII,—forzoso habrá de sernos, si ha de reputarse en algun modo fructuosa nuestra tarea, que sometiendo, áun con la circunspeccion que demandan este linaje de trabajos, el estudio de la tradicion mencionada á un exámen verdaderamente sistemático, procedamos con el órden apetecido en la exposicion de las cuestiones, que surgen del fondo mismo de la materia, para llegar por este camino á la resolucion que apetecemos.

Porque sobre no existir términos hábiles para suponer que los MOSÁICOS, ALICERES y AZULEJOS son realmente fruto privativo de la industria hispano-arábiga, apareciendo, por tanto, en la Península Ibérica como una creacion propia de nuestro suelo y sin precedentes en la historia, tampoco es lícita, para quien se precie de entendido, la hipótesis

(1) Los escritores franceses no se recatan de asentar que la introduccion de los azulejos en Francia fué debida á la influencia que tuvieron éstos en la España, durante la Edad-media (Mr. Paul de Lacroix, *Les Arts au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*).

de que fué aquel producto de las artes industriales resultado del desarrollo que logra la cultura mahometana bajo el ambicionado cielo de las Españas, ni expresion, por consiguiente, de los elementos que trajeron consigo los soldados de Tariq y de Muza, al cruzar el Estrecho gaditano. En este concepto, pues, permitido habrá de sernos el plantear la cuestion en la siguiente forma:

¿Carece de precedentes en la historia de las artes, la aplicacion de los colores y esmaltes, como elementos decorativos, á las creaciones arquitectónicas?

II.

Al investigar los orígenes de la cultura humana, vacilan la mayor parte de los historiadores modernos, no obstante afirmar todos, de acuerdo en esta parte, que siguió aquella en su progresivo desenvolvimiento el curso del sol, caminando, por tanto, del Oriente al Occidente; y mientras adjudican, los unos á la India, el galardon de la primacía, reconociendo en ella caractéres que acreditan una antigüedad superior á la de todos los demás pueblos orientales, ponen otros, por el contrario, muy singular empeño en demostrar que corresponde al Egipto; no faltando, ciertamente, quienes sostengan que es patrimonio exclusivo de la China, ni quienes reputen cual cuna legítima de la humana cultura á la patria de los asyrios y babilonios.

Sin pretender nosotros resolver por nuestra parte cuestion tan de suyo difícil como complicada, que contrariando grandemente el estudio, cuya realizacion intentamos en la presente *Monografía*, impide, por su importancia y trascendencia, todo procedimiento histórico, basado en fundamentos sólidos é indestructibles, y oscurece sobremanera cuanto al propósito se refiere, no siéndonos dado sorprender, en consecuencia, con la seguridad y la certidumbre demandadas muy especialmente por este linaje de tareas, la marcha de la cultura humana; y sin que se entienda que intentamos prejuzgar punto tan sustancial como controvertido, al inclinarnos á una solucion determinada, seguiremos no obstante, en la investigacion que nos hemos propuesto, las huellas de los principales historiadores, fijando en primer término y como punto de partida la mirada en el pueblo que presenta caractéres de antigüedad más remota.

Porque considerando que es la cultura llama que prende enérgica y poderosa en el alma de las sociedades y se propaga y extiende sin resistencia y por su propia virtud, hasta convertirse en brillante é inextinguible faro, á cuya luz benéfica caminan á pasos agigantados los pueblos para llegar al término de su carrera, con el desenvolvimiento de su esencia y la realizacion de sus fines especiales é históricos; teniendo en cuenta que cual sagrado fuego se trasmite de unos á otros esta luz inmanente y eterna, que alumbra los albores de toda sociedad naciente, derrama sobre ella, en la edad viril, sus fecundos resplandores, y vacilante, aunque no extinguida, ilumina áun los últimos instantes de su existencia, renaciendo otra vez, cual nuevo fénix, en el seno de otra sociedad, á la que presta alientos, — necesario es, para proceder con el acierto apetecido, que busquemos la fuente de donde brotan aquellas tradiciones que cruzan el Oriente en sus diversas épocas é invaden como torrente desbordado las comarcas occidentales, para llevar á ellas los tesoros no sin esfuerzo allegados, en remotas edades, por las razas que pueblan aquellas fértiles regiones.

Aceptado, pues, este criterio, lícito nos será prescindir en el presente sitio de las controversias indicadas arriba, procurando únicamente inspirarnos en el espíritu de aquellos escritores que, acaso no sin razon fundada, colocan á la cabeza de todos los pueblos del Oriente al pueblo indo, cuya especial manera de ser y cuya religion, altamente filosófica y superior en este concepto á las demás religiones del continente asiático, revela una cultura á todas luces originaria. Y como quiera que, en el sentir de los historiadores á quienes aludimos, del estudio de los caractéres con que se presentan á la luz de la crítica los pueblos que toman sucesivamente asiento en aquellas privilegiadas comarcas, se desprende sin violencia que no se desdeñaron en aceptar como legítimos ciertos precedentes que en su teogonía y en sus costumbres marcan sus verdaderos orígenes, dándonos idea de un pueblo más adelantado, de aquí es que, reconocidos aquellos en el indo y señalado éste como el pueblo en quien concurren tan notables circunstancias, no vacilan en concederle lugar muy privilegiado en la historia de la cultura humana, reputando

realmente su suelo como el primero en que prende aquella inextinguible llama, que habia de propagarse rápida y velozmente á todos los confines de la tierra. Hé aquí, en consecuencia, la razon en cuya virtud atrae nuestras miradas en primer término, segun arriba dejamos indicado, aquella poderosa rama de los aryos, que encontramos ya posesionada de las orillas del Ganges y del Indo (1).

Mientras algunos escritores del pasado siglo, entre quienes figura dignamente M. Chardin, han osado negar con éste todo cultivo de la cerámica en la India, suponiendo proceder indistintamente cuanta existe en aquellas regiones, ya de la Persia ó de la China, y ya tambien del Japon (2), afirman otros, por el contrario, con el testimonio de muy insignes monumentos, el hecho de ofrecerse en este pueblo la industria á que hacemos referencia, en un grado tal de progreso, que contradice y destruye la aventurada proposicion de los primeros. Fuera de duda está, ciertamente, para los doctos, el hecho de que emplearon los indos para la decoracion de sus más afamadas construcciones la pintura, como lo está asimismo el que aplicaron con éxito y de igual suerte en los edificios particulares que en los templos, en los palacios y en las fortalezas, los productos de la cerámica esmaltada, segun se deduce de las descripciones que de todos estos edificios se conservan (3). Aquellas fábricas maravillosas de Goralier, Canondji-delhi, Chittore y Onjein, ostentaban al lado de los exquisitos relieves que las avaloran, una ornamentacion colorida, de tonos vivos y puros, en la cual resaltaban brillantemente, ora el azul oscuro ó el turquí, y ora el verde, el naranjado, el marron y el rojo de bronce, alternando vistosamente en frisos y pilastras, ya en ladrillos rectangulares combinados entre sí para formar, bien una sucesion de dentículos cuadrados, ó bien peregrinos ajedrezados, ya en dientes de lobo y esviajes; resaltando, finalmente, en las metopas, sobre un fondo compuesto de ladrillos esmaltados en azul, las figuras de elegantes palmeras trazadas en mosáico de un verde agradable, de pájaros y de flores delicadamente dibujadas (4).

No es posible, pues, vacilar un solo punto, dados estos presupuestos, no ya sólo en reconocer que se cultivó en la India la industria cerámica, sino en afirmar en presencia de noticias tan interesantes, que logró ésta inusitado ascendiente, cuando pide y alcanza tan significativa representacion entre los elementos decorativos de la arquitectura. Ni podia suceder de otro modo, si atendiendo á la naturaleza especial con que en este pueblo primitivo se presenta aquel arte, de formas grandiosas é imponentes, consideramos que era para ella necesario romper la mortificante monotonía de aquellas inmensas moles de granito, cuyas entrañas daban asilo á las divinidades índicas, no sin someterse á las exigencias del arte, que las convertia en maravillosos templos y palacios, sustituyendo así la rudeza de sus líneas, con las líneas puras que caracterizan las construcciones del mencionado pueblo.

Pero si tales eran en él la significacion y la importancia adquiridas por estos elementos arquitectónicos, no tomaban, ciertamente, menor participacion en las afamadas construcciones de los asyrios y babilonios, revelando la existencia de una tradicion ya vigorosa, llamada á perpetuarse á través de los siglos y á sobrevivir tambien á la inmensa multitud de pueblos que se suceden en la historia. No puede, con efecto, invocarse la memoria del primero de los pueblos referidos, que mezclado con el babilonio, llega bajo el reinado de la celebrada Semíramis, al mayor grado de cultura, para entregarse más tarde y ya solo, fatigado y sin fuerzas, en tiempo del desvanecido Sardanápalo, á la dominacion de medos y babilonios, sin que surjan á nuestra vista aquella série de construcciones maravillosas que ennoblecieron las orillas del Tigris y del Éufrates, despertando con su grandeza la admiracion de las edades posteriores. Nínive y Babilonia, aquellas dos grandes ciudades, cuyas ruinas excitan todavía vivamente el interés de los doctos, mostrando en sus despedazados restos las huellas de un arte vigoroso y potente, que hizo de las már-

---

(1) A pesar de reconocer M. Jacquemart que «les Indous sont incontestablement le peuple le plus ancien de la terre,» así en su obra titulada *Les Merveilles de la Céramique*, como en su *Histoire de la Céramique*, dá principio al estudio de esta peregrina industria, considerándola en primer lugar en el Egipto, no sin confesar que «nous eussions dû commencer par nous ocuper de lui,» si los brahmanes no hubieran procurado «dissimuler la vérite sur leurs origines, leur religion et leurs sciences» (*Les Merv. de la Céramiq.* lib. VII, cap. I).

(2) «On ne fait point de faïence aux Indes, celle qu'on y consomme y est toute portée ou de la Perse, ou de la Chine et du Japon» (Jacquemart, *Merv. de la Céram.*, pág. 259).

(3) Hablando M. Raynal de las casas ocupadas por los Banianos en Sura, se expresa en los términos siguientes: «Elles étaient construites de la maniere le plus convenable á la chaleur du climat. De tres-belles briseries couvraient les murs exterieurs, et les murs interieurs ainsi que les plafonds, étaient incrustés de porcelaines» (*Recherches philosophiques*); De Paw confirma, segun M. Jacquemart, el testimonio del autor citado.

(4) Jacquemart, *Hist. de la Céramique*, pág. 177, citando á Mr. Rousselet. Inglaterra posee algunos de esta especie de azulejos, procedentes de Gour poblacion abandonada en el siglo XIV, á consecuencia de haber cambiado de lecho una de las ramas del Ganges, los cuales, segun la descripcion que de ellos hace Alexandre Brongniart, en su *Tratado de las artes cerámicas*, ofrece un fondo azul-oscuro sobre el que se destacan varios dibujos reelevados y esmaltados en blanco.

genes del Tígris mansion y asiento de todas las delicias, testifican con extraña elocuencia de la magnificencia desplegada por los sucesores de Nemrod en su embellecimiento y deponen con toda eficacia respecto de la singular cultura de ambos pueblos. Lagos, diques y canales sin fin, destinados á encauzar y sostener las inundaciones del Éufrates, rodeaban el recinto de la ponderada ciudad de Semíramis, cuyos muros, segun el testimonio de Herodoto, estaban defendidos por doscientas cincuenta torres, ofreciendo entrada en la ciudad, cual asegura Diodoro Sículo, por medio de cien puertas de bronce. En el centro de aquella poblacion, que ocupaba el espacio de cuatrocientos ochenta estadios (1) y se mostraba dividida por el Éufrates, levantábase majestuoso el templo consagrado á Belo, en el cual habia procurado extremar el arte asyrio toda su riqueza; ladrillos esmaltados revestian sus muros, y cubrian de peregrinos colores la esbelta torre de ocho pisos que se alzaba majestuosa en su centro, mostrando tal sistema de decoracion que no eran en aquellas regiones desconocidos los productos de la cerámica esmaltada cuando, cual hemos visto acontecer en la India, los empleaban en tan suntuoso monumento, revelando en él y en sus soberbios palacios la marcada predileccion que mostraron siempre hácia la arquitectura polícroma. Mas no se limitaban ya en aquellas manifestaciones de la cerámica á la combinacion de los colores y á la representacion de palmeras y de aves: elementos de grandísima importancia ornamental, mientras concedian á la pintura lugar muy preferente en las planchas de finos alabastros con bajo-relieves coloridos, que revestian los muros de sus salones, aparecian ya en los ladrillos esmaltados que cubrian la parte superior de los indicados muros, figuras y representaciones análogas á las de los mismos bajo-relieves, entre las cuales se contaban reyes y divinidades, carros y caballos, funículos y trenzas, frutas y flores simbólicas, con inscripciones cuneiformes explicativas, dominando en todas ellas los colores amarillo y blanco (2).

Difícil es de resolver en realidad la cuestion de si los muros de la célebre Ecbatana, capital de la Media, que segun Herodoto estaban pintados de siete colores, ofrecian esta ornamentacion policrómata en ladrillos esmaltados, como sucede en Babilonia, ó si la coloracion á que alude aquel insigne escritor fué aplicada directamente sobre capas de arcilla; mas sea de ello lo que fuere, es lo cierto que aquella tradicion, tal vez originaria de la India, que enriquecia los muros de las fábricas principales de unos y otros pueblos, no podia en verdad desaparecer de improviso sin dejar por todas partes huellas de su existencia. Y aunque no encontramos hecha, respecto á sus tiempos primitivos, especial mencion de esta aplicacion policroma en otros países, tales como la Persia, no puede en realidad desconocerse, una vez admitida la marcada influencia que sobre los medos y los medo-persas ejercieron así la religion como la cultura índicas, que hubieron tambien de emplearse para la decoracion de sus templos y palacios los mismos medios adoptados de antiguo en el continente que riegan el Indo y el Gánges, como se adoptaron en el Egipto, cualquiera que sea la antigüedad que se atribuya á esta raza, que hizo á su vez las márgenes del Nilo cuna de una civilizacion destinada á vivir largas edades al pasar á Occidente y servir de fundamento á las cultas artes de la Grecia.

Conocidos son ya de nuestros ilustrados lectores los monumentos egipcios, tantas veces descritos y estudiados, como lo es tambien el particular esmero con que se cultivó en aquellas comarcas la industria cerámica, la cual se muestra con caractéres verdaderamente privativos y diferentes de los que resaltan en la cerámica de los demás pueblos orientales, contribuyendo por tal camino á demostrar, lo mismo durante aquella larga série de dinastías que ocupan sucesivamente el trono cual legítimos representantes Osiris, que en el espacio de tiempo en el cual se gobierna el Egipto por el sistema de la dodedarquía, la eficacia de una cultura profundamente arraigada en el seno de aquella sociedad, cuya memoria guardarán perennes sus famosas construcciones, entre las cuales descuellan por su grandeza las celebradas pirámides y los templos y palacios de la admirada Memfis.

Ya ántes de ahora procuramos poner de manifiesto la excelencia de los productos cerámicos de este pueblo, estudiando, aunque de pasada, sus estatuitas y amuletos, así como tambien el procedimiento industrial empleado para los esmaltes, el cual indica en él desde luégo muy notables adelantos, respecto de la industria mencionada, sobre todos los demás pueblos en que se ofrece (3); pero aunque no encontramos en los escritores que se ocupan de historiar

(1) Equivalen á 15 grandes leguas.

(2) Los colores generalmente empleados en la decoracion interior de los edificios y en los ladrillos esmaltados de los asyrios son el blanco, el negro, el rojo, el verde-oliva, el azul, el gris y los amarillos de diversas tintas, todos ellos armoniosamente combinados. M. Jacquemart en su *Hist. de la Céramique* (lib III, pág 123) que es en suma una amplificacion de *Les Merveilles de la Céramique*, dá á conocer por medio de un diseño dos fragmentos de ladrillos esmaltados, de los muros de Babilonia.

(3) *Retablo de loza del convento de San Pablo en Búrgos*, (t. II del presente MUSEO).

el sucesivo desarrollo de la cerámica y los principales caractéres que ésta presenta en sus diversas épocas, así en el Oriente como en el Occidente, mencion alguna relativa á la aplicacion de sus productos como elementos decorativos á las creaciones arquitectónicas, es por extremo conocido el empleo que hicieron los egipcios de la pintura, ya para la exornacion interior de sus edificios, ya para la decoracion de los mismos en su parte exterior, ora en el embellecimiento de sus famosos obeliscos, y ya tambien para la decoracion de los templos y de sus tumbas, donde encontramos á menudo representaciones religiosas y abundante copia de geroglíficos coloridos que demuestran la importancia adquirida por la pintura en todas sus construcciones (1).

No juzgamos oportuno hablar en este paraje de la China, por más que fueran allí utilizados como en pueblo alguno del Oriente y del Occidente, los productos de la industria á que vamos aludiendo; la carencia de mármol por una parte en aquella extensa region, el incremento que desde sus principios adquiere la cerámica, llegando hasta servir como instrumento de las más augustas representaciones religiosas, y sobre todo, el testimonio que ministra la celebrada torre de Nankin, ó *Templo del reconocimiento*, en la cual se pretendió representar las esferas celestes, nos demostrarian con toda evidencia que no fué desconocida para los chinos la aplicacion de la cerámica á la arquitectura, ya en la disposicion que revela el precitado templo, labrado todo él de porcelana, sino tambien de sus ladrillos esmaltados, si no existieran pruebas concluyentes de nuestro aserto; proporciónalas, con efecto, y de la eficacia apetecible, una antigua leyenda citada por algunos escritores, en la cual se lee la siguiente descripcion de una posesion imperial, que no deja lugar á duda:

«No se veian de arriba abajo [en los edificios], sino ladrillos esmaltados en verde.»
«Los muros que le rodeaban resplandecian con el brillo del vermellon.»

Por otra parte, habida consideracion á la especial significacion que obtienen los colores en aquel antiguo imperio (2), no será para extrañar, ciertamente, fuera del empleo que de los productos de la industria cerámica hallamos hecho en las obras de la arquitectura china, el que ésta ofrezca desde un principio un carácter pronunciadamente policrómata (3), si bien nos es forzoso reconocer que hubo de ser bien escasa la influencia ejercida por el pueblo chino sobre los demás pueblos del Asia, en virtud del apartamiento en que ha vivido desde su orígen y la invencible repugnancia que muestra, áun en nuestros mismos dias, á ser conocido y apreciado, no obstante reconocerse en él y en el japonés, por lo que atañe á la cerámica, que no desdeñaron las enseñanzas tradicionales de los coreos.

Como se desprende, pues, de este ligero exámen, en el cual hemos procurado estudiar con la circunspeccion debida punto de tan notorio interés para la historia de las artes, no solamente no fué desconocido para los pueblos del antiguo Oriente el empleo de la pintura como elemento decorativo en las producciones del arte arquitectónico, sino que fué en ellos hasta frecuente el uso de la cerámica esmaltada, con igual destino, acaudaláudose y enriqueciéndose sin trégua aquella tradicion singular en cada una de las regiones del Asia, donde presenta distinto grado de cultivo, y muchas veces caractéres entre sí desemejantes, respecto del procedimiento especial en cuya virtud se esmaltaron las tierras cocidas, que habian de contribuir con su variedad de tonos y con sus especiales combinaciones, á avalorar las fábricas de la India y de la Persia, de la Media y de Babilonia, del Egipto y de la China.

---

(1) Véanse en este particular los discursos leidos en la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando por D. Francisco Jareño y D. José Amador de los Rios, sobre la *Arquitectura policrómata* (t. de discursos de la Academia mencionada), en la recepcion del primero de los indicados señores.

(2) «Los colores fundamentales, dice M. Jacquemart, son cinco y corresponden á los elementos (el agua, el fuego, la madera, los metales y la tierra) y á los puntos cardinales. El rojo representa el fuego y señala el Sur; el negro simboliza el agua é indica el Norte, el verde pertenece á la madera y corresponde al Este; el blanco alude á los metales y marca el Oeste, y en el rojizo, por último, se halla la tierra representada.» Estos colores admiten varias combinaciones segun el rito, pues el color del cielo (azul) varía segun las estaciones, concertándose el azul con el blanco, el rojo con el negro y el azul-oscuro, ennegrecido con el rojo (*Les Merveilles de la Céramique*, t. de *L'Orient*, páginas 48 y 49).

(3) «Interrogé un bonze sur le nom du possesseur de cette résidence (la posesion imperial á que se refiere la leyenda citada en el texto), répond: — Vous voyez là une maison de plaisance de l'empereur. N'avez-vous pas remarqué que le toit du bâtiment est couvert de tuiles émaillées en vert, et que les murs d'enceinte sont peints en rouge? Quel es le magistrat, quel est le prince ou le comte qui oserait usurper une telle décoration?» (Jacquemart, *loco citato*).

III.

Objeto de sustancial controversia, que dividiendo las opiniones de los doctos, habia de producir al postre útiles enseñanzas en las esferas de la ciencia, y muy particularmente en las artísticas, fué, durante la segunda mitad de la pasada centuria, el estudio de las obras de la antigüedad clásica, y especialmente de la griega, punto mirado con no dudosa predileccion por cuantos aspiraron en todos tiempos al preciado galardon de eruditos, y reputado, no sin causa, por el seudo-renacimiento de la época mencionada, como llamado á ejercer notable influencia en el desenvolvimiento de las artes. Atentos los unos á las antiguas enseñanzas que proscribian y rechazaban así en la escultura como en la arquitectura de los griegos, toda participacion de la pintura, sentaban como base absoluta y cual punto de partida, el principio de que ambos artes estaban circunscritos exclusivamente á la forma, no curándose, en verdad, de los testimonios que ofrecian á menudo los monumentos mismos de la Grecia, en los cuales, á través de las edades, se advertian aún restos de coloracion, que atribuian los escritores á quienes hacemos referencia, á la barbárie de los tiempos medios. Ménos exclusivistas los otros, mientras por una parte encontraban en los autores frecuentes indicaciones que acreditaban el empleo de la pintura en las producciones esculturales y arquitectónicas, sometian una y otra vez á muy severo exámen los monumentos de aquel pueblo, y hallaban en ellos la más completa comprobacion de sus asertos, los cuales debian recibir al cabo, y merced á estudios é investigaciones posteriores, consagracion especial entre los doctos. Ofreciase ya con los caractéres de un hecho incontrovertible la aplicacion de la pintura como arte auxiliar á las creaciones de la escultura, despues de los trabajos dados á luz por M. Quatremére de Quincy respecto del *Jupiter Olympico* y de los descubrimientos sucesivos, llegándose hasta el extremo de asegurar que la escultura entre los griegos tuvo como objetivo propio la naturaleza, á cuya imitacion aspiraba, procurando producir en los espectadores la ilusion por medio del colorido. No es nuestro propósito el detenernos en este lugar en la demostracion de lo erróneo de tal supuesto, que, negando en absoluto la esencia del arte, negaba tambien su existencia, pues que no podia darse ésta sin conceder al arte su propia condicionalidad y sus fines propios; la exageracion de las teorías sentadas por M. Quatremére de Quincy llevaba á sus adeptos á tan sensible extravío, alejándoles de la verdadera meta de sus investigaciones.

Pero si bien se habian contentado, por lo que hace á la arquitectura, con recoger y coleccionar los restos coloridos descubiertos hasta entonces, aunque sin elevarse á las esferas de la crítica, ni formar por tanto un verdadero sistema, débese al arquitecto M. Hittorff la exposicion del que ha servido de base á ulteriores consideraciones, fundado en la observacion detenida de los monumentos. Necesario era para empeñarse en sostener, como áun despues de los notables trabajos de Quatremére, de Hittorff y de Semper acontecia, que no ostentaron nunca, así la escultura como la arquitectura griegas, coloracion de ningun género, y probar que si alguna vez los descubrimientos hechos mostraron restos de colorido, debian éstos reputarse como producto de la degeneracion artística de la Edad-media,—olvidarse por completo de los orígenes del pueblo griego ó suponer que la cultura de una raza carece de precedentes históricos, rompiendo así todo vínculo étnico y quebrantando los eslabones de la cadena formada por la cultura humana en todas las edades.

Para quien sea conocido el momento en que se verifica el tránsito de la cultura oriental al Occidente; para quien no sea un misterio cuanto se refiere al orígen del pueblo helénico, no podrá nunca ser dudoso, y mucho ménos despues de los esfuerzos de los autores citados, que la tradicion oriental debia fructificar y perpetuarse en las comarcas occidentales, con tanta más razon, cuanto que es por todos reconocido el hecho, no puesto en tela de juicio, de que fué cuna el Oriente de la cultura humana, y que por tanto deben buscarse en él los precedentes de la civilizacion occidental, la cual no podia en ningun modo desentenderse de aquellas legítimas influencias, destinadas á larga vida, una vez aceptadas en el archipiélago helénico. Y si del ligero exámen que hemos ensayado arriba respecto de la arquitectura policroma en el Oriente, se deduce con toda evidencia que presentó constantemente este arte los caractéres que en él hemos reconocido; si en los monumentos de la India, de la Media, de la Asyria y del Egipto se conservan todavía restos de su ornamentacion primitiva, permitiéndonos hoy formar juicio de la importancia en ellos

adquirida por la pintura, y de unos á otros pueblos, perpetuada teniendo en cuenta que fueron los egipcios los primeros pobladores del citado archipiélago y que es debida á Cecrops la fundacion de Aténas, fácilmente se comprenderá que hubieron de llevarse á aquellas nuevas colonias los elementos artísticos de las orillas del Nilo y con ellos las tradiciones vivas del Oriente.

No de otra manera podia acontecer que hicieran los griegos frecuente aplicacion de la pintura á los miembros arquitectónicos, y no de otra forma se comprende, cual demuestran notables monumentos, que su decoracion sea del todo policroma. Áun en las ruinas de Sicilia, de la Etruria, del Attica, de Selinonte y de Agrigento, escrupulosamente reconocidas por M. Hittorff, se observan restos de aquella peregrina ornamentacion, tan sin causa negada por los doctos del pasado siglo, para quienes nada significaba sin duda la eficacia de la tradicion oriental, tal vez en su sentir limitada á las regiones del Asia, desconociendo así el estrecho círculo que unió durante largas edades al Oriente y al Occidente. La existencia de las ruinas mencionadas, comprobando en tal sentido las enseñanzas con que nos brinda la historia al poner de manifiesto el camino que hizo la cultura humana para pasar de unas á otras regiones, no puede hoy en ningun concepto consentir las erróneas teorías con que los amantes de la forma en el arte griego rechazaban el sistema que, fundado en la observacion y en el análisis, habia expuesto el sabio arquitecto francés, abriendo nuevos y desconocidos senderos para llegar con el ayuda de los autores clásicos y la cooperacion de muy entendidos cultivadores del arte, entre los cuales figuran dignamente el baron Guerin y el caballero Thorwaldsen, al perfecto conocimiento de la civilizacion helénica, que debia de sobrevivir al pueblo mismo en cuyo seno se desarrolla.

Mas no se limitó, ciertamente, la coloracion de las creaciones arquitectónicas entre los griegos al procedimiento del encáustico; ni fueron sólo los muros, convenientemente preparados por el revoco, los que habian de recibir los colores; sino que, deponiendo respecto de la importancia de la tradicion y atestiguando su avasallador predominio, segun afirma el diligente Semper (1), los mármoles de los más preciados monumentos de la antigua Aténas deben las tintas doradas que todavía conservan, no cual se ha supuesto al efecto del sol, sino á una disolucion de sílice que los cubre y forma una especie de revoco de esmalte que mide medio milímetro de espesor, observándose además que en aquellas otras partes del mármol que hoy casi permanecen en su color natural se encuentran señales indudables de pintura, circunstancia muy digna de tenerse en cuenta y que revela cuán profundamente habian arraigado las tradiciones importadas á aquel suelo por las colonias del Egipto. Ofrecia desde luego testimonio de mayor excepcion, en ambos extremos, el famoso *Templo de Theseo*, cuyo menudo exámen hizo M. Semper, con el propósito de obtener una demostracion palmaria de la arquitectura policroma entre los griegos: en él habia encontrado el diligente escritor aludido, no solamente huellas de coloracion, sino señales evidentes que acreditaban el hecho por él sentado, cual lo eran las que suministraban las columnas, el arquitrave y algunas de las grandes superficies, cubiertas de un encarnado de ladrillo tostado, que se convertia en el ardiente rojo de cinabrio cuando se mostraba en los ornatos, los cuales en no pequeñas ocasiones hallábanse revestidos por un azul oscuro, mientras el fondo general sobre que habian tal vez de destacarse era de un azul celeste desvanecido. El verde, el rosa y el oro, si bien adulterados por el trascurso de los tiempos, advertíanse en otros parajes del mismo monumento decorando altos relieves y áun estátuas; pero lo que debe en particular mencionarse, porque viene desde luego á comprobar en especie la existencia de aquella tradicion que hemos reconocido viviendo en todos los pueblos del Oriente, es el hecho de que en el mismo *Templo de Theseo* descubrió aquel docto investigador muy notables fragmentos de barros esmaltados de color amarillo, los cuales sirvieron, entre otros materiales y ya en tiempo del cristianismo, para la construccion de un nicho y presentaban iguales caractéres á los que habia observado ántes el mismo Semper en las columnas del Parthenon y en otros varios monumentos por él citados en su obra.

Ante la evidencia de estos hechos, esclarecidos y quilatados debidamente con estudios y descubrimientos recientes, ¿podrá acaso dudarse de que aceptó Grecia por medio, no ya sólo de los primitivos fundadores de Aténas, sino de los demás pueblos orientales con quienes mantenia relaciones mercantiles, aquellos elementos de cultura que debian fructificar con maravillosas creces en su seno? ¿Podrá, quizás, suponerse que la arquitectura helénica rechazó los auxilios con que para su decoracion le habian brindado en el Oriente, no sólo la pintura, más tambien los esmaltes

(1) *Observaciones preliminares sobre la arquitectura y la escultura pintadas entre los antiguos*

de que vemos hace uso en sus más preciados monumentos? Una vez conocido el camino que hubo de seguir la tradicion artística; una vez demostrado, contra las aseveraciones de los doctos del pasado siglo, que la arquitectura griega fué universalmente policroma, no juzgamos habrá ya quien contradiga la eficacia de la tradicion mencionada, que cual hemos visto se ofrece en todos los pueblos del Asia, y sobreviviendo á la existencia de los mismos, pasa al Occidente para perpetuarse en él con las mismas condiciones, si bien sufriendo aquellas modificaciones propias de las diversas gentes en las cuales encarnan las tradiciones primitivas.

No estimamos á la verdad pertinente, sentado este presupuesto, el hacer menuda exposicion de los caractéres con que la arquitectura se presenta en cada una de las colonias del Oriente y del Occidente, pobladas por los griegos: reconocido y sentado el hecho que acreditan los monumentos cuyo testimonio hemos invocado arriba, fácil es de comprender que hubieron de llevar los adelantos de su civilizacion á todos los pueblos sojuzgados; y sometida la Pérsia por Alejandro Magno, como lo fué el Egipto durante aquella expedicion gloriosa, ensalzada por la musa de todas las edades, no parecerá extraño, y ántes bien reputamos cual verosímil, que se acaudalase la tradicion tantas veces aludida y arraigada ya en el seno de la sociedad helénica, con el ejemplo de los monumentos pérsicos y egipcios, donde halló nuevos y poderosos elementos para su total desarrollo.

Todas estas circunstancias, que sólo nos es dado reconocer con la sobriedad propia de este linaje de tareas, contribuyeron notablemente á que la arquitectura policroma alcanzára más tarde entre los romanos muy especial favor, como atestiguan los restos arquitectónicos conservados, á dicha, en todos países, cual sagradas reliquias de la dominacion del pueblo que señoreó el mundo entónces conocido. Demostrado está, ciertamente, que careciendo en realidad de caractéres propios aquella nacion soberana, para quien no halló límites en la tierra la victoria, tomó de la vencida Grecia la cultura que habia de derramar entre las gentes aherrojadas á sus triunfales carros, procurando asimilarse las artes en que tanto resplandeció el genio de los griegos. En tal concepto, pues, ganó carta de naturaleza entre los romanos la arquitectura policroma, cubriéndose de tesoros artísticos, buscados hoy con afan entre las ruinas de sus fábricas majestuosas, los muros de los edificios, en los cuales hizo ostentosa gala la pintura de sus maravillas y adelantos. Mas no bastan en verdad los ejemplos que ofrecen, no ya sólo los templos y palacios, sino tambien los edificios particulares y áun los mismos circos y anfiteatros, para producir una demostracion irrebatible por lo que respecta á la tradicion cuya estudio ensayamos; porque si bien es cierto, y así lo acreditan los escritores y poetas de aquella edad y lo corroboran eficazmente los monumentos indicados, que fué generalmente policroma la arquitectura romana, dado nos será sin embargo que busquemos en aquellos famosísimos mosáicos con que cubrieron los pavimentos de sus moradas y revistieron muchas veces los muros de las mismas (1), en el procedimiento industrial empleado para su ejecucion y en los efectos de los mismos, la existencia de la tradicion tantas veces referida en el trascurso del presente trabajo.

Compuestos de pequeños cubos ó *tessellas* de pasta delicadamente esmaltada, aunque bajo procedimiento distinto del empleado en el Oriente y en la Grecia para el esmalte ó vitrificacion de las tierras cocidas, es indudable que se aspiró con ellos á producir el mismo efecto que, así en los edificios de la India como en los de Nínive y Babilonia, del Egipto y de la Pérsia, producian las tierras coloridas y esmaltadas que enriquecieron sus muros, cual se procuró imitar aquella peregrina coloracion con que exornaron los mármoles de sus principales templos los artistas de la Grecia. Susceptibles las pastas indicadas de todos los colores, pudo ser para los romanos, entre quienes alcanzan los mosáicos prediléccion singularísima, fácil empresa la de realizar con tales elementos verdaderas obras de arte, ya sustituyendo con ventaja muchas veces á la pintura para la representacion, no sólo de las divinidades, sino de escenas de la vida pública y de la privada de aquel pueblo, y ya tambien solicitando su concurso en las combinaciones geométricas que enriquecen las orlas de los mismos mosáicos y áun llegan á constituirlos por completo, segun su importancia y el lugar para que fueron destinados. Nada hay, con efecto, comparable á aquellos celebrados productos artístico-industriales, en los que resaltan con brillantez inusitada los más delicados colores que en vano habia pretendido apropiarse la cerámica desde su orígen en todos sus pueblos, forzada á valerse para la coloracion de sustancias

(1) Consérvase en las ruinas de Pompeya una preciosa fuente, toda ella decorada de mosáico de colores, de igual naturaleza que los empleados en los pavimentos, circunstancia que parece persuadir desde luego de que no fué este el único destino que recibieron de los artistas; conocida, por otra parte, la existencia de los *mosáicos pensiles* con que sustituyeron muchas veces los romanos las pinturas murales, no es dudoso, y antes por el contrario creemos acertado, el concluir que fueron los mosáicos elementos decorativos de la mayor importancia en las fábricas romanas.

metálicas que nunca podian ofrecer tan notables resultados. Era, con efecto, preciso que un pueblo como el romano, que acepta como suya la cultura de otro pueblo á quien somete por medio de las armas, y que de conquista en conquista pone su planta victoriosa en regiones jamás visitadas por los guerreros de la Grecia, no sólo no desdeñase el concurso de extrañas culturas, sino que formando de todas ellas una cultura especial, llegase al punto de fundir aquellos elementos heterogéneos para darles participacion en su prodigioso desarrollo: que no de otra manera puede explicarse la aparicion de los mosáicos en Roma, cuando no hallamos entre los griegos manifestacion alguna con ellos comparable.

Porque conocidos, cual ya universalmente lo son, los privativos caractéres del pueblo romano; quilatado asimismo el especial procedimiento en cuya virtud alcanzan florecimiento inusitado todas las artes en el fecundo suelo de la Italia, no es posible suponer, cual decíamos respecto del pueblo mahometano, que fuera la musivaria producto propio de los artistas del Lacio, sin precedente alguno, no ya sólo en Grecia, sino tambien entre los pueblos orientales que pasearon en son triunfal las legiones de Roma.

Sólo desconociendo ó negando la existencia de la tradicion que nos ocupa; sólo cerrando los ojos á la luz de la razon y rechazando el testimonio nada interesado de los monumentos, en los cuales se hace evidente la influencia de la misma, sería posible aceptar la hipótesis de que fueron los mosáicos producto exclusivo de la cultura y de las artes romanas; pero como, por fortuna, la tradicion se manifiesta viviendo, y acreditando con no dudosa elocuencia que no habia dejado de ejercer su influjo lo mismo en el Oriente, donde nace, que en el Occidente, donde la perpetúan una en pos de otra Grecia y Roma, fácilmente se comprende que si acertaron los artistas del Lacio á modificarla, no perdieron de vista sus fines propios, como no olvidaron tampoco su orígen exclusivo.

Ni ¿qué otra cosa significaba en verdad, la aplicacion de los mosáicos á los pavimentos y áun á los muros mismos, segun apuntamos arriba, ya decorando directamente las construcciones, como acontece en Herculano y en Pompeya, y ya tambien indirectamente, cual atestiguan los *mosáicos pensiles*, de tan frecuente aplicacion en las orillas del Tiber? Si el procedimiento industrial habia experimentado en su tránsito de uno á otro pueblo modificaciones sustanciales; si en lugar de aplicarse la coloracion sobre barro cocido; si en vez de producirse el esmalte por los medios empleados en las comarcas orientales, se habian servido los romanos de pastas convenientemente preparadas, las cuales exigian distinto género de esmaltacion; si en lugar de limitarse las combinaciones á que los colores se prestaban, á dibujos geométricos, cual acontecia en la India, en la Pérsia y en el Egipto, ó á la decoracion de ladrillos en los cuales se ostentaban de relieve las figuras de aves y palmeras, habian los romanos llegado á producir verdaderas creaciones artísticas, en las que son igualmente dignas de admiracion la correccion del dibujo y la entonacion de los colores,—resultado era legítimo del estado de cultura del pueblo rey, en virtud del cual habia llegado á florecer con caractéres propios la tradicion oriental, aunque sin perder por ello la memoria de su aplicacion primera.

No ha habido en realidad pueblo alguno que haya dejado en pos de sí huellas más profundas y vividoras que el romano: el sistema especial de colonizacion adoptado despues de la caida de la república por el Imperio, no podia ménos de ofrecer tan favorables consecuencias, siendo fiadores de esta verdad las regiones del Oriente y del Occidente, sometidas al Imperio de los Césares; templos, anfiteatros, circos, termas y palacios, enriquecen todavía las comarcas un tiempo sojuzgadas por los sucesores de Augusto, y así como en nuestra España dejó para siempre fructuosa semilla que habia de germinar áun á pesar de la dominacion de otras razas ménos civilizadas, así tambien legó al Oriente no despreciables reliquias de su espléndida cultura, que debian producir sus naturales frutos á pesar de la invasion de los pueblos del Norte y de la total destruccion de la antigua señora de la tierra.

Fraccionado aquel poder del Imperio, un tiempo vigoroso y ya en lastimosa ruina al operarse la trasformacion á que hacemos referencia, por la dilatada extension de las comarcas sometidas á Roma, era ley natural que cada una de aquellas regiones sojuzgadas y unidas á la ciudad Eterna por vínculos propiamente militares, proclamase su independencia, recobrando al cabo su libertad política, una vez quebrantada para siempre, por los pueblos germánicos, y la indomable pujanza de las legiones imperiales: tal aconteció con Bizancio. Heredera de las tradiciones artísticas y literarias de la antigua Roma, en cuyo seno iban á fundirse en extraño maridaje con las tradiciones vivas del Oriente, para dar orígen á un arte nuevo, que recibe en la historia nombre de bizantino, y habia de servir cual modelo á las inspiraciones de los artistas de uno y otro continente,—no parecia sino que se habia refugiado en aquel nuevo Imperio, que alienta en la creencia cristiana, y en cuyas entrañas brotaron con increible rapidez las herejías, la cultura, atesorada laboriosamente por los Césares romanos, cuya luz debia iluminar en los albores de la Edad-media

á los demás pueblos del Oriente y del Occidente. Sólo así se comprende cómo cuando la Europa entera, luchando todavía con la raza germánica que la avasalla y sojuzga, se muestra aún no despertada de su sorpresa, logra el Imperio Bizantino sus más esplendorosos dias; y cómo cuando el Oriente se divide y aniquila, vuelven á la gran Bizancio sus miradas la infinitud de gentes que lo pueblan, recibiendo de ella notables enseñanzas.

Ya no eran, con efecto, los empleados para la decoracion de los edificios bizantinos, aquellos mosáicos *(lithostrata)* que en tiempo de Sila y de Agrippa exornaban de preciadas labores los pavimentos; ni aquellas otras singulares combinaciones que aparecen bajo Cláudio, formadas de mármoles de diversos colores, cortados en fragmentos para formar con ellos representaciones de animales y otros objetos de distinta índole (1), ni aquellas marmóreas tablas, incrustadas de los mármoles más exquisitos, ni aquellos mosáicos de pasta que semejaban piedras preciosas, con los cuales era, segun Séneca, preciso adornar las habitaciones, para no aparecer cual pobre ó avariento (2). Reducidos al dibujo geométrico en Bizancio, si bien poco despues de la época de Constantino se introdujeron bajo el nombre de *opus alexandrinum*, veíanse los mosáicos formados por pequeños fragmentos de mármol, de pórfido y de otras materias preciosas y resistentes, que logran muy singular estimacion en los principales edificios religiosos de los primeros tiempos del cristianismo. Aún subsisten en Italia, en Rávena, en Venecia, en Sicilia y en Lombardía, restos de aquella peregrina ornamentacion tradicional, que naciendo en la oriental Bizancio, como derivacion de la empleada por los romanos, estaba sujeta á un procedimiento enteramente distinto del que revelan los pavimentos de la antigua Roma, y es generalmente designado con el nombre de *opus Graecum* ó *graecanicum*, acusando así su indisputable orígen. Recuerdo de la primitiva decoracion policroma, que hemos procurado notar en el Oriente y en el Occidente, con la aplicacion de la pintura á los monumentos arquitectónicos, aspiraba esta nueva especie de *mosáicos* á simplificar y aún á eludir las dificultades de la esmaltacion, recurriendo á medios enteramente nuevos para producir el mismo efecto, segun tendremos ocasion de demostrar más adelante, fundiéndose con la tradicion de los esmaltes, tan extendida como aceptada en todas las regiones asiáticas.

En vista, pues, de las enseñanzas demandadas á los diversos pueblos del Oriente y del Occidente, en la breve exposicion que hemos procurado hacer, ¿podrá, acaso, suponerse que carecia de precedentes en la historia de las artes la aplicacion de los colores y de los esmaltes, como elementos decorativos, á las creaciones arquitectónicas? La respuesta, en verdad, no nos parece dudosa, y se desprende por sí sola de la exposicion indicada, viniendo á acreditar por tal medio el hecho, generalmente reconocido, de que careció en su orígen de caractéres propios la arquitectura mahometana, que habia de vincular en la Península Ibérica los más valiosos tesoros de sus artes y de sus industrias.

Hora es por tanto ya de que entremos en el estudio de los Mosáicos, aliceres y azulejos, que atestiguan con sin igual elocuencia la verdad de la teoría enunciada.

IV.

La situacion en que se ofrecia el Oriente en el sétimo siglo de la Era cristiana, cuando se escucha por vez primera resonar en la sagrada ciudad de la Mecca la voz del supuesto enviado de Dios, predicando una nueva creencia, cuyos fundamentos estribaban precisamente, no ya sólo en la especial naturaleza de los pueblos á quienes se dedicaba, sino tambien en los libros de los judíos y de los cristianos,—no es por cierto desconocida para los discretos lectores del Museo Español de Antigüedades. Ofensa haríamos seguramente á su ilustracion, si repitiéramos en este sitio cuanto expusimos ya en otras ocasiones (3), al estudiar bajo distinto punto de vista las artes mahometanas. Pero si bien no pretendemos reproducir cuanto dejamos á la sazon sentado, impórtanos recordar que, al aparecer Mahoma, existian en la Arabia muy contrarios y desemejantes elementos, como lo eran, á no dudar, por una parte, la muchedumbre de razas, entre quienes se ofrecen divididas aquellas regiones, y en cada una de las cuales se profesaba religion distinta,

(1) Plinio, lib. xxxv, cap. lxiv.
(2) Séneca, *Epistolas*, lib. xiii, epist. lxxxvii.
(3) *Lámpara de Abú-Abdil láh Mohámmad III de Granada, llamada vulgarmente Lámpara de Orán* (t. ii del presente Museo); *Brocales de pozo árabes y mudejáres* (t. iii);—*Leon de bronce encontrado en tierra de Palencia* (t. v).

hallándose todas ellas entregadas por lo general á la más repugnante idolatría; la grey judáica, arrojada de Jerusalem por los conquistadores y extendida por el Yémen y el Hechaz, figuraba, por otra, dentro de las poblaciones en número harto considerable para que dejára de ejercer marcada influencia en ellas (1), segun se manifiesta en el mismo Korán, — no obstante las maldiciones con que en este libro se la conmina, — debiendo de tenerse en cuenta, por lo que á los judíos se refiere, que una gran parte de ellos habian ya olvidado las prácticas de su religion, aceptando sin reserva la idolatría, hecho amargamente censurado por el profeta Jeremías; formaban como un tercer grupo no ménos numeroso los cristianos (2), entre los cuales existian todas aquellas sectas ó herejías emanadas de Bizancio, y condenadas principalmente en el Concilio de Basilea, hallándose por tanto entre ellos los maniqueos, priscilianistas y monotelistas, que debian, así como los judíos, de ayudar con sus doctrinas á Mahoma para la fundacion de la islamítica, siendo el resto de la poblacion pagana.

Fácil es de comprender que el apartamiento entre todos y cada uno de estos diversos grupos que vivian en el mismo territorio, no podia ser tal como para que se mantuvieran incólumes las creencias por ellos respectivamente profesadas; sino que, muy al contrario, hubieron de establecerse con el trato y comun comercio cierta especie de vínculos, merced á los cuales, si bien no puede de ningun modo asegurarse que se confundieran las religiones, no es dado tampoco negar, y muy particularmente por lo que respecta á judíos y cristianos, que aceptáran ambos pueblos algunas de las prácticas litúrgicas de los idólatras, quienes forman, por decirlo así, la base de la sociedad arábiga.

En este supuesto, no será extraño el quilatar la razon en cuya virtud el pueblo musulman, — formado de los elementos citados arriba, é impulsado por el calor de una creencia nueva, abrazada con ferviente entusiasmo, que le lleva á dilatar su vida y á propagar su fé por todo el mundo,—presente á las miradas del historiador un matiz á todas luces peregrino, y que en él se muestren confundidas las tradiciones artísticas del Oriente con las del Occidente, ya perpetuadas éstas en aquella otra region por la dominacion de griegos y romanos, y ya tambien importadas de Bizancio y acaudaladas por los cristianos heréticos durante su dominacion en la Arabia. Mas sea de ello lo que quiera, es lo cierto que la arquitectura debió ser en estas regiones tradicionalmente policromas, cual persuaden las pinturas murales que en el interior del famoso templo de la Mecca mandó destruir Mahoma como contrarias al dogma monoteista por él predicado, y que figuraron como elementos decorativos los ladrillos esmaltados, con los cuales se revestian los muros de los edificios, pues no se comprende de otra suerte que se empleasen en la tumba del Profeta. Sojuzgada la Pérsia y dilatados los límites del Imperio musulman por las regiones occidentales, mientras se acaudalaba la tradicion á que referimos nuestro estudio con la existente de antiguo en los pueblos citados, hallaba en las comarcas un tiempo sometidas al señorío de Roma, nuevos modelos que imitar y nuevos ejemplos, que no debian ser perdidos para la cultura mahometana. La conquista del África, donde todavía abundaban los restos de las artes romanas, y, por último, la conquista de la Península Ibérica, eran otros tantos acontecimientos que no podian ménos de influir en el carácter con que en época posterior habia de envanecerse el pueblo muslime al tomar parte en el concierto de la civilizacion humana.

Todos estos elementos que, no obstante el espíritu belicoso con que los guerreros del Islam habian paseado vencedores, como en otro tiempo griegos y romanos, las principales comarcas del Oriente y de Occidente, — estaban destinados á producir sus naturales frutos, cuando aplacado el primitivo ardor religioso con la sumision de los pueblos sojuzgados, empezára á despertarse en ellos aquel afan vivísimo de cultura que sucede en todas las razas á su primera época conquistadora. No podia en verdad ser más sorprendente el espectáculo que ofrecia entre todos á las miradas de los musulmanes el suelo de la Península Pireináica, donde tan profundas huellas habia dejado la pasada dominacion de Roma: aquellos alcázares suntuosos conservados por las tribus germánicas que fundan en España el Imperio visigodo; aquellas magníficas construcciones que pregonaban por todas partes la grandeza del pueblo romano, hubieron de excitar en los conquistadores el afan de un arte con que oscurecerla, sintiéndose dominados á su vez por la magnificencia desplegada por los sucesores de Augusto en una y otra España.

Buena prueba ofrecen de esta verdad, fundado en Al-Andálus el Imperio de los Omeyyas, la série de construc-

(1) Pone de relieve esta influencia, á que hacemos relacion, el hecho importante de que en el siglo III de la Era Cristiana uno de los más ilustres *tobbas* ó reyes del Yémen se habia hecho judío (Barthelemy Saint-Hilaire, *Mahomet et le Koran*, cap. II).

(2) El año 530 de Jesucristo fué conquistado el Yémen por los abisinios, convirtiéndose al cristianismo la mayor parte de sus pobladores (Barthelemy Saint-Hilaire, *loco citato*).

ciones con que enriquecieron, así Abd-er-Rahman I como sus descendientes, las poblaciones españolas. Escasas, por desdicha, son las noticias artísticas relativas á esta época que han logrado llegar á nuestros dias, como lo son tambien los monumentos que se conservan: fuera de la suntuosa *Mezquita-Aljama* de Córdoba, cuyos cimientos echó el año 70 de la Hégira Ebn-Moâwia (1), nada hay anterior á la época de Abd-er Rahman III, que pueda darnos testimonio eficaz por lo que á las artes se refiere; mas si bien tenemos esta triste evidencia que impide formar exacto concepto de los elementos decorativos utilizados por los primeros alârifes musulmanes, pues que la referida *Mezquita* experimentó durante la gloriosa Era del Califato no exíguas modificaciones, con las cuales no es dado hoy contemplarla,— los recientes descubrimientos que en la actualidad se están verificando (2), y el testimonio de los historiadores, son, en nuestro sentir, suficientes para producir el convencimiento de que la obra emprendida por Abd-er-Rahman I, hubo de reflejar en si todos y cada uno de los caractéres de la arquitectura oriental y occidental, debiendo hallarse sus muros exornados quizás por peregrinas pinturas, como lo estuvo su techumbre, terminada ya por Hixém I (3).

Aquellos capiteles latino-bizantinos que coronan la mayor parte de las columnas correspondientes á la primitiva fábrica, atestiguan, con efecto, que así como en los primeros dias del Califato no contaba éste aún con un arte verdaderamente propio, procuró utilizar, como lo habian hecho ántes de Abd-er-Rahman-ebn-Moâwia los gualíes de Al-Andálus (4), no sólo los edificios existentes al verificarse la invasion agarena, sino los restos de aquellas otras fábricas, ó destruidas ya en aquel entónces, ó derribadas quizá por los mismos caudillos musulmanes. Acaso parte de los capiteles latino-bizantinos de la *Mezquita-Aljama* cordobesa, fueran sacados de la catedral cristiana mandada derruir por el nieto de los califas del Oriente, para construir el templo de Mahoma; mas si así no fué, resulta como indudable que no repugnó á la ortodoxia muslímica el demandar el auxilio de las artes visigóticas y áun romanas, para la ereccion de sus más afamados monumentos, si hemos de dar crédito á los historiadores que aseguran que los fustes de las columnas aludidas se extrajeron de la ya arruinada *Colonia Italicense*, cuna del gran Teodosio y de Trajano.

Pero si en la disposicion general de este edificio, ántes de las reformas llevadas en él á efecto por Abd-er-Rahman III, Al-Hakem II y Al-Manzor, no se advierte hoy falta de unidad, no fué ciertamente á consecuencia de que el celebrado templo no hubiera experimentado modificaciones, pues que ya en el año 218 de la Hégira (833 J. C.) consta que Abd-er-Rahman II procedió á su ensanche «por los extremos que hay entre las columnas hasta la alquibla» (5), lugares ambos difíciles de señalar con certidumbre, despues de realizadas las suntuosas obras citadas arriba, y más principalmente las de Al-Hakem II, así como tambien contribuyó á su embellecimiento el califa Mohámmad I, renovando en el año 241 de la Hégira (855 J. C.) todos sus ornatos y labrando todas sus inscripciones (6), obra piadosa que alcanzaba digna corona nueve años adelante, completando la macsura de la *Mezquita-Aljama* (7). Natural parece, conocidos estos hechos, que el arte que preside á la primera construccion de Ebn-Moâwia, no debia

(1) Aben-Adharí de Marruecos, *Historias de Al-Andálus* (traduccion española de nuestro hermano político D. Francisco Fernandez y Gonzalez). Las palabras con que se expresa son las siguientes: «Y en el año 70 referido, mandó Abd-er-Rahman echar los cimientos de la Mezquita-Aljama en la capital Cortoba en sitio que habia una iglesia, y gastó en la obra cien mil pesantes» (pág. 423).

(2) Bajo la acertada direccion del Ilmo. Sr. D. Vicente Cándido Lopez, dignidad de Maestrescuela de la Santa Iglesia de Córdoba y académico correspondiente de la Historia, se han descubierto últimamente algunas alfardas de la primitiva techumbre de la Mezquita, las cuales además de la exquisita labor de talla que las exorna, ostentan restos de coloracion. Indudable parece que si á ser posible se practicára un reconocimiento en las bóvedas de este venerable edificio, tal vez se hallasen en mayor número, los testimonios que acreditan, de acuerdo con cuanto en la descripcion de la Aljama refiere Al Maccari, que fué sin disputa polícroma, aunque exenta del almocárabe con que más tarde se reviste, la decoracion del templo referido. No parece inadmisible esta suposicion, teniendo en cuenta que en el año de 1713, se comenzaron las bóvedas de la Catedral cordobesa, respecto de las cuales decia con efecto el verídico Bravo en su *Catálogo de los obispos de Córdoba*. «...pero la obra más grande fueron las bóvedas de las naves de la iglesia. Esta se havia conservado en su antigüedad de techos, que ya por partes amenazaban ruina; porque con la humedad las cabezas de los maderos de Alerce, que entraban en los muros y arcos, se havian corrompido y fué necesario reparar la nave del Punto. Hallavase de Obrero de la Fabrica el Doctor D. Geronimo del Valle y Ledesma, y determinó que dicha nave se hiciese de bóvedas, con que tendria mayor hermosura y claridad. La obra pareció tan bien á todos, que muchos prebendados se hicieron cargo de embovedar á su costa algunas naves; otros ofrecieron ayudar, para que se hiciesen en todas, y así insensiblemente se emprendió una obra muy costosa, y se continuó hasta el año de 1723, en que se concluyo con la hermosura y claridad que hoy están» (páginas 757 y 758).

(3) Ambrosio de Morales, *Antigüedades de España*, *Córdoba*, páginas 61 y 62.—«Fué este Hixém el que terminó los *acicafes* (techos) de la Mezquita-Aljama de Cortoba y levantó su minarete Al Cadima, y edificó el *almidá* (lugar de la ablucion) Al-Agba y reparó del puente lo que habia sido destrozado por la avenida del rio.» (Aben Adharí, *Historias de Al-Andálus*, pag. 142).

(4) Véase cuanto respecto al Cenobio de Santa Rita y Santa Justa, convertido en palacio de Abd-el-Aziz-ben-Muza, escribió nuestro muy amado padre en la Monografía titulada *Puerta del Salon de Embajadores en el Alcazar de Sevilla* (t. III del presente Museo), como asimismo nuestras *Inscripciones árabes de Sevilla*.

(5) Aben-Adharí de Marruecos, *Historias de Al-Andálus*, pág. 170.

(6) Idem, id., pág. 192.

(7) Idem, id., pág. 19[illegible]

presentar los mismos caractéres que en el siglo IX de la Era cristiana, cuando adquiriendo,—á pesar de las continuas rebeliones que sin trégua se suceden en esta época,—cierta estabilidad no permanente el Imperio cordobés, acometen Abd-er-Rahman-ben-Al-Hakem y Mohámmad-ben-Abd-er-Rahman, la empresa de ensanchar la Aljama y revocar su decoracion, acaso impropia de la grandeza del Califato en aquellos dias. Preparábase á la sazon el siglo de oro de las artes musulmanas, que resplandecen con inusitada brillantez durante la gloriosa época de An-Nássir-li-dinil-láh, y no era dable, por tanto, que el arte de aquella edad fuera en algun modo comparable con el que inspiró la construccion primitiva. Ofrécese, sin embargo, en este punto la duda de si la decoracion que en los dias de An-Nássir ostentaba la *Mezquita-Aljama* era ó no policroma, y si exornaron sus muros los ladrillos esmaltados, de uso tan frecuente en las comarcas orientales; pero si bien, por lo que hace al primer extremo, podemos hoy asegurar, dados los caractéres generales de la arquitectura mahometana, que debieron hallarse sus muros cubiertos de coloracion, como parecia demandar su rica techumbre (1), no es dable resolver afirmativamente la segunda cuestion, con tanto más motivo, cuanto que, segun veremos adelante, fueron los ladrillos esmaltados, en la cultura arábigo-española, consecuencia de las sucesivas trasformaciones á que se sometió el primitivo procedimiento, empleado con título de *opus graecanicum* en el Imperio bizantino.

La severa majestad que, áun á pesar de las reformas de todos tiempos, respira el ponderado templo de los Abd-er-Rahmanes, si bien no repugnaba, cual hemos notado, la decoracion pictórica, no parecia, por otra parte, aceptar el concurso de los ladrillos esmaltados; pudiendo acaso admitirse la hipótesis, que hace verosímil la suntuosa obra de Al-Hakem II, de que revistieran los zócalos de sus muros preciadas tablas de exquisitos mármoles, ora exornadas de bajo-relieves peregrinos, pintados de oro y azul (2), ó ya sencillamente pulimentadas, como el pavimento. El mortificante laconismo con que los historiadores arábigos consignan cuanto á la Mezquita cordobesa se refiere en aquellas edades, laconismo comparable por cierto al de nuestros primeros anales castellanos, impide formar entero concepto de la antigua fábrica y dificulta por extremo á la crítica arqueológica el conocimiento exacto de los caractéres que presentan las artes musulmanas en su natural y progresivo desarrollo. Mas autoriza en cierto sentido aquella nuestra hipótesis, el ejemplo constante que ofrecian á los artífices mahometanos los templos y palacios subsistentes de la época visigoda, en cuya decoracion intervienen muy principalmente el mármol y la piedra blanca, materiales ambos que figuran con marcada predileccion tambien en los edificios romanos que habian alcanzado la fortuna de llegar á aquellos dias.

Que hubo de ser así, testifícalo en forma irrebatible el glorioso reinado de Abd-er-Rahman III, bajo cuyo Imperio, segun notamos, logra la España árabe llevar á no dudosa granazon su hoy negada cultura, dando comienzo al siglo de oro de la civilizacion muslímica. No hablaremos, en verdad, ni del minarete ó *assumúa* con que enriqueció la celebrada *Mezquita* de sus antepasados, ni de la fachada exterior de la misma fábrica, con que acrecentó su grandeza, á pesar de que en esta empresa memorable y conmemorada por el mismo Califa (3), hallamos fehacientes testimonios de la decoracion policroma de la misma (4); solamente trataremos de la obra característica de aquella

(1) Refiriéndose á la Mezquita, tal como ésta habia quedado en tiempo de Abd-er-Rahman I, cantaba el poeta Mohámmad-ebn-Mohámmad Al-Baluní los siguientes versos, publicados por Al-Maccari y traducidos al ingles por el docto orientalista español D. Pascual de Gayangos (*History of the Mohammedan Dynasties in Spain*, t. I, pág. 219):

«*Ha gastado Abd-er-Rahman por amor á Alláh y en honor de la religion ochenta mil dinares de plata y oro.*
»*Los ha invertido en construir un templo para uso de su pueblo y para la mejor observancia de la religion del profeta Mohámmad.*
»EN ÉL VEREIS *relucir* EL ORO PRODIGADO EN SUS ARTESONES, *con la misma brillantez que el relampago que atraviesa las nubes.*»

(2) Al-Maccari, t. I.

(3) Véase al propósito el folleto que, formando parte de nuestras *Inscripciones árabes de Córdoba*, hemos publicado recientemente bajo el título de *Lápida arábiga de la Puerta de las Palmas en la Catedral de Córdoba*, y va inserto en el núm. 3, t. V de la *Revista de la Universidad de Madrid* (Marzo de 1875).

(4) Nos referimos á las puertas de la Catedral, enjabelgadas hoy en su totalidad con ocre y en las cuales y principalmente en una de las que miran á la *calle de Meson del Sol*, se advierten signos indudables de esta verdad. Son todas ellas de forma cuadrada, coronadas por un elegante arco de herradura, ricamente decorado con labores de estuco, primitivamente coloridas, llenando el tímpano de los referidos arcos, el espacio que media desde los hombros del mismo hasta la archivolta. Ocupa el centro del tímpano mencionado una labor de ladrillo de dos distintos colores, rojo el uno y amarillento el otro, aunque sin señales de esmalte, formando muy gracioso dibujo geométrico. Exornan las enjutas del arco, inscrito en una moldura de estuco delicadamente labrada, dos preciosos vástagos en un todo semejantes á los que se ofrecen en igual sitio del afamado arco del *Mihrab*, obra de Al-Hakem II, asimismo labrados en estuco, extendiéndose sobre esta decoracion una tabla de igual materia que contiene una inscripcion en elegantes caractéres cúficos; cierra por último la total ornamentacion de las puertas el *arrabaá*, figurado por un friso de ladrillos rojizos y amarillentos, artística y bellamente combinados, que fingen dibujos geométricos, limitando, finalmente, el mencionado *arrabaá* por ambos lados, dos molduras de estuco, como las demás labores de las puertas.

edad, donde procuró An-Nássir extremar el lujo de las artes mahometanas, demandando el auxilio del arte oriental, que pasa con tal motivo á ser patrimonio de los artistas cordobeses. Ya ántes de ahora nos hemos ocupado de los magníficos alcázares de *Medina-Az-Zahrá*, ensayando en parte su descripcion y buscando en ella cuanto pudiera favorecer el estudio que á la sazon intentábamos (1); hicimos, no obstante, constar allí, con el testimonio de los historiadores árabes, que entre los regalos con que el emperador de Constantinopla, Leon, padre de Constantino Porfirogenético, habia querido agasajar á Abd-er-Rahman An-Nássir, demás de la famosa perla, colocada más tarde por este Califa en el salon del trono del palacio de *Medina-Az-Zahrá*, y de la célebre fuente de jaspe y pórfido, destinada para las habitaciones de la sultana favorita, figuraba una gran cantidad de *foseifesa*, que se empleó, bajo la direccion de un arquitecto griego, en la decoracion interior de los muros de aquel alcázar (2). Esta circunstancia, y la no ménos notable de haber recibido el referido arquitecto el especial encargo de adextrar en el modo de fabricar la *foseifesa* á los artífices de Córdoba, que no tardaron en aventajar á sus maestros (3), persuade con toda evidencia de que sólo en la época de Abd-er-Rahman III comenzó á emplearse para la decoracion interior de los edificios musulmanes aquella suerte de mosáico, que resplandece vivamente en la *Capilla del Mihrab* y en otros puntos inmediatos, en la Catedral de Córdoba.

Reputan la generalidad de los escritores nacionales y extranjeros esta decoracion como verdadero mosáico, cuando realmente sólo tiene de tal las apariencias: porque no es ya una combinacion de cubos de pasta ó *tessellas* de diversos colores, artísticamente dispuestas para formar con ellas paisajes, figuras humanas, escenas del circo, retratos de personajes, flores, trenzas y dibujos geométricos, como se advierte, en suma, en los magníficos mosáicos romanos que exornaron los pavimentos y los muros de los más suntuosos edificios; ni se halla compuesto de fragmentos de mármoles y de pórfido de distintos colores, cuidadosamente tallados y ajustados para fingir variadas combinaciones geométricas, cual los mosáicos de la primera época de Bizancio, así como tampoco, finalmente, el procedimiento utilizado para la ejecucion de la *foseifesa* era el que se empleó en la India para el revestimiento interior de los edificios, mosáicos estos últimos formados de fragmentos de barro cocido y esmaltado, dispuestos de tal arte, que unidos entre sí producian el efecto de placas, ostentando como exorno general el sencillo ajedrezado que resultaba de la combinacion de los colores: extraña mezcla de la pintura y del mosáico mismo, demandaba á aquella en primer término su concurso, recurriendo á un procedimiento ménos complicado que el de la musivaria de los clásicos, para obtener resultados mucho más brillantes, si no tan artísticos, como los de los mosáicos romanos.—Ahora bien: si ninguno de los procedimientos hasta entónces conocidos en la musivaria oriental y occidental, era el empleado para la *foseifesa*, ¿cuál es el verdadero? Pregunta es esta del mayor interés artístico, y principalmente en la investigacion que nos hemos propuesto, sobre la cual llamamos la atencion de los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

«Lo mismo que en Constantinopla y que en Italia (decia al propósito un ilustrado escritor de la época presente), los mosáicos de Córdoba presentan, por lo general, un fondo de oro, compuesto de pequeños cubos de vidrio, sobre los cuales se encuentra extendida una hoja de oro, cubierta á su vez por un barniz vítreo, destacándose sobre este fondo brillante la ornamentacion, formada de flores, guirnaldas, entrelazos, inscripciones, etc.—Los vidrios y las pastas coloridas de azul, verde, rojo, blanco, amarillo y negro, que componen estos dibujos (proseguia), vienen por sus tintas variadas á modelar y dibujar sus formas y contornos» (4). Tal apareció, con efecto, á las miradas del docto publicista francés, que con loable entusiasmo se consagró al estudio de la arquitectura musulmana en nuestro suelo, aquella peregrina ornamentacion, importada á España por los artífices griegos que contribuyeron á la edificacion de la magnífica morada de Abd-er-Rahman III en la opulenta Córdoba; y sin embargo, aunque de las palabras transcritas se desprende que no podia establecerse punto de comparacion entre los antiguos mosáicos, tales como surgen todavía en los «campos de soledad,» ensalzados por la elegiaca musa de Rodrigo Caro, y los mosáicos de la Catedral cordobesa, labrados ya por artífices musulmanes, no es dable hoy el aceptar, sin someterla á maduro exámen, la afirmacion del arqueólogo francés, pues que de su testimonio no resulta suficientemente esclarecido el procedimiento

(1) *Leon de bronce encontrado en tierra de Palencia*, t. v del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

(2) Simonet, en su erudita leyenda histórica titulada *Medina Azzahrá*, supone con error que tambien se empleó entónces en la *Mezquita-Aljama* (página 352).

(3) *Bayan-al-mogreb*, pág. 253.

(4) Mr. Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des arabes et des mores en Espagne, en Sicile et en Barbarie* (París, 1841), pág. 56, nota.

industrial de la *foseifesa*, punto hácia el cual encaminamos nuestros pasos. No forman, á la verdad, la base de esta ornamentacion los pequeños cubos de vidrios de que habla M. Girault de Prangey, ni se halla sobre ellos extendida coloracion alguna, así como tampoco entran en su composicion las pastas coloridas que menciona; léjos de esto, ofrecen en primer término los mosáicos de la *Mezquita-Aljama*, una superficie por extremo compacta, formada de pequeños fragmentos ó cubos de vidrio trasparente, cuya limpidez permite resaltar y abrillanta la composicion, sobre la cual se extienden á manera de mosáico; debajo de esta superficie vítrea, sólidamente adherida á la coloracion, muéstrase ésta, que es esencialmente pictórica, y que no obedece á otro procedimiento que el generalmente empleado para la pintura mural de todos los países.

Dedúcese, por tanto, de este ligero análisis, la naturaleza especial de la *foseifesa*, en la cual, no obstante, se advierte, ejerciendo todavía en ella marcada influencia, la tradicion de los antiguos mosáicos, aunque simplificado notablemente el procedimiento, y la no ménos eficaz de aquella otra tradicion del Oriente, perpetuada áun despues de la dominacion de griegos y romanos en las regiones asiáticas, resultando de esta fusion operada, cual va indicado, en el Imperio bizantino, un género nuevo de ornamentacion desemejante en un todo á los conocidos ántes de esta época. Así, pues, los artífices musulmanes que aceptaron esta importacion oriental, aplicáronse al corte de los vidrios, dejando á cargo de los pintores la verdadera ornamentacion, que ellos debian revestir luégo con aquella superficie quebrada y trasparente, que semejaba al resplandor de las luces, y segun el color extendido bajo ellas, un mar resplandeciente de piedras preciosas y de oro.

No otro es el efecto que á través de los siglos producen, al reflejo de las lámparas religiosas, así el arco de la capilla del *Mihrab*, totalmente revestido de *foseifesa*, como la cúpula que le decora; los frisos que exornan la puerta, hoy tapiada, del departamento inmediato y la celosía que encima de la misma se conserva. Con razon, pues, exclamaba, reedificado en la fantasía este edificio en su pompa y estado primitivos, un escritor de nuestros dias: «entónces se le ve, en las noches del Ramadhán, cuando las luces de millares de candelabros y de lámparas, semejantes á un sistema solar, iluminaban las interminables calles de columnas, y el resplandor, reflejándose y quebrándose en las columnas, arcos y muros, formaba un encantado juego de colores y destellos, haciendo fulgurar los mosáicos de vidrio y el *lápiz-lázuli* (1) como otras tantas piedras preciosas» (2); pintura no exenta de verdad, y que dá á conocer la importancia que en la litúrgia mahometana alcanzaba todo cuanto en algun modo podia contribuir á mantener y excitar la ilusion de los sentidos y la acalorada fantasía de aquel pueblo extremadamente sensual, así en sus artes como en su literatura. Por lo que respecta á la denominacion con que hemos designado este singular elemento decorativo, aunque no nos es posible determinar su verdadero orígen con entera exactitud, puédese, sin embargo, asegurar que es nombre extraño en el idioma arábigo, y que hubo de ser sin duda el mismo con que la designaron á aquella los artífices griegos enviados á Córdoba por el emperador de Constantinopla (3). Demás de constar en algunas de las historias arábigas que hacen relacion de la piadosa obra de Al-Hakem II en la *Mezquita* cordobesa, hállase en la misma distintamente escrito en caractéres cúficos, y precisamente con el procedimiento á que se refiere, en el friso que exorna la periferia del arco de herradura, puerta en otro tiempo practicable, y hoy tapiada, del departamento de la derecha del *Mihrab*, formando parte de la siguiente inscripcion, cuyas primeras y últimas palabras aparecen como ilegibles:

..................عبد الله الحكم امير المومنين اصلحه الله و موليه و حاجبه جعفر بن
عبد الرحمن رحمه الله تعمل هذه الفسيفسا فى البيت المكرم فتم جميعها بعون الله............

.....EL SIERVO DE ALLÁH AL-HAKEM, PRÍNCIPE DE LOS CREYENTES (PROSPÉRELE ALLÁH) Y SU LIBERTO Y HÁCHIB CHAAFAR-BEN-ABD-ER-RAHMAN (COMPADÉZCASE ALLÁH DE ÉL), SE HICIESE ESTA [OBRA DE] FOSEIFESA EN LA CASA DE LA LIBERALIDAD; Y SE CONCLUYÓ TODA ELLA JUNTAMENTE, CON EL AUXILIO DE ALLÁH..... (4).

---

(1) A pesar del escrúpulo con que procuramos examinar en nuestro último viaje á la córte de los Omeyyas la afamada *Mezquita-Aljama*, no hallamos en toda ella resto alguno de este mineral en la decoracion, como asegura el escritor á quien aludimos: tal vez se refiera al color azul que forma el fondo de la mayor parte de las inscripciones del arco de *foseifesa del Mihrab* en aquel templo.

(2) Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, t. III de la traduccion española, pág. 39.

(3) No se halla, con efecto, esta palabra en los diccionarios arábigos, segun advirtió antes de ahora el erudito Girault de Prangey, lo cual autoriza nuestro supuesto, con tanto más motivo, cuanto que parece provenir de la voz griega ψῆφος cuyo significado es el de *mosáico*.

(4) Forma parte este interesante epígrafe de las *Inscripciones árabes de Córdoba*, que tenemos há largo tiempo recogidas y esperamos publicar en

El procedimiento empleado, pues, para la fabricacion de esta especie de mosáico, no solamente era, segun se observa, mucho más sencillo que el de la vitrificacion ó esmalte de los barros cocidos, sino que además ofrecia sobre aquél muy notables ventajas, encaminadas todas ellas á dar mayor suntuosidad y riqueza á la decoracion de las fábricas arquitectónicas. Porque sobre producir efecto mucho más brillante y deslumbrador que los barros esmaltados, era además susceptible de ornamentacion más artística y ménos sujeta á los trazados geométricos, admitiendo, por tanto, toda suerte de exornos, privilegio de que por lo general no gozaron los barros esmaltados; por otra parte, mientras á la cerámica esmaltada, con aplicacion á la decoracion de los edificios, era dable únicamente el ostentar una coloracion limitada y dependiente en todos los casos de la sustancia metálica utilizada para la vitrificacion, la *foseifesa* ostenta todos los colores y todos los tonos con la libertad propia de una decoracion puramente pictórica, razon por la cual se observa en la *Mezquita Aljama* de Córdoba que se utilizaron en la decoracion del Santuario desde el blanco al rojo, contándose como colores intermedios el verde, el negro, el azul y el oro, entre los cuales obtienen mayor preferencia los dos últimos, que, ora forman el fondo de la composicion, como sucede en el trozo de inscripcion que figura con el número I en la primera de las láminas que ilustran este ensayo, en el cual los caractéres cúficos, de un azul oscuro, resaltan vivamente sobre el fondo de oro del friso en que se halla la mencionada leyenda religiosa (1), y asimismo en el arrabaâ y en el friso que exorna la cúpula de la *Capilla*, donde los caractéres son, por el contrario, dorados, y se destacan con igual fuerza sobre el fondo azul oscuro, y ora tambien figuran entre los adornos que enriquecen así las dovelas del arco del *Mihrab*, como las enjutas del mismo, primorosa y delicadamente enriquecidas de muy exquisitos dibujos, compuestos de vástagos, flores y cenefas.

Mas ocurre preguntar, llegados ya á este extremo, si hubo acaso de perder entre los musulmanes de Al-Andálus su antiguo prestigio la tradicion de los barros esmaltados, cuando por desdicha no ha llegado hasta nosotros resto alguno de este producto de las artes industriales, como elemento decorativo, correspondiente á la gloriosa Era del Califato de Córdoba. Cuestion es esta de muy difícil resolucion, pues si bien no podemos aceptar en buena crítica que hubiera desaparecido por completo entre los árabes españoles la tradicion referida, no deja de ser extraño por otra parte el hecho inexplicable de que no haya sido descubierto aún monumento alguno que lo justifique. Aquellos palacios suntuosos de *Ar-Rusafa*, *An Noria*, Córdoba, *Medina-Az-Zahrá*, *Medina-Az-Zahyra* y tantos otros cuyos nombres nos son hoy desconocidos, y atestiguaban la magnificencia de los Califas y de sus privados, ántes y despues de la época de Abd-er-Rahman III, en que, cual hemos visto, se introduce en España la fabricacion de la *foseifesa*,—¿no ostentaron en sus *mechles* (مجلس) y *tarbeas* la decoracion de barros esmaltados generalizada en el Oriente? ¿Qué procedimiento industrial, qué materias sustituyeron en los edificios de segundo órden á las labores de *foseifesa*, empleada quizás con exclusion en los monumentos de mayor importancia artística? ¿Formaron, acaso, el zócalo de las habitaciones, anchas tablas de mármol, ó se mostraba acaso revestido por ladrillos esmaltados? De aquella tan justamente ponderada grandeza que desplegaron los árabes en España, enriqueciendo las principales poblaciones de Al-Andálus con muy insignes fábricas, no ya sólo durante la existencia del Imperio cordobés, sino más principalmente y á pesar de la notable decadencia política de este pueblo, en la época de los régulos de Táifa, en que se labraron alcázares opulentos en las capitales de los pequeños reinos que aniquilan al postre el poder y la pujanza de los musulmanes españoles, sólo resta ya por ventura la *Mezquita* cordobesa, adulterada al levantarse bajo sus bóvedas los altares de Cristo, y conservada sin duda alguna merced á esta misma circunstancia.

¿Qué se hicieron, pregunta el arqueólogo, aquel alcázar, residencia de los soberanos de Córdoba, que puso en

---

breve. Las últimas palabras de la presente, híllanse por extremo borrosas á consecuencia del deterioro que ha experimentado este arco al ser tapiado; quizás si algun dia se le devuelve su uso primitivo, podrá leerse toda entera; mas lo que falta puede suplirse sin riesgo de equivocacion, pues parece ser la fecha en que se terminó este departamento, la cual hubo de ser la misma en que se dió cabo á la obra del *Mihrab*, labrado el año 354 de la Hégira (965 de J. C.), segun consta repetidamente en el mismo.

(1) La inscripcion á que aludimos, es la aleya 23 de la Sura LIX del Korán, y híllase concebida en los siguientes términos:

بسم الله الرحمن الرحيم هو الله الذي لااله الاهو الملك القدوس السلام المومن المهيمن العزيز الجبار المتكبر سبحان الله عما يشركون *

EN EL NOMBRE DE ALLÁH EL CLEMENTE, EL MISERICORDIOSO: ÉL [ES] ALLÁH, [FUERA] DE QUIEN NO HAY DIOS SINO ÉL, EL SOBERANO, EL SANTO, EL SALVADOR, EL FIEL, EL GUARDADOR, EL GLORIOSO, EL FUERTE, EL OMNIPOTENTE. ¡BENDITO [SEA] ALLÁH Á QUIEN NADIE PUEDE ASOCIÁRSELE!

Como notarán nuestros ilustrados lectores, en el diseño que acompaña á este ensayo, se ha suprimido la fórmula religiosa بسم الله الرحمن الرحيم con que dà principio esta inscripcion, por ser de aplicacion general en todos los escritos mahometanos, y conocida para cuantos no son extraños á la índole de este pueblo.

comunicacion con la *Aljama*, áun subsistente, el Califa Abdil-láh-ben-Mohámmad (1); aquellos otros alcázares y mezquitas labrados en Al-Andálus por Abd-er Rahman II, de quien dicen los historiadores árabes que «fué el primero que llegó á las costumbres de los Califas en el boato, ostentacion y ceremonial del servicio, vistió el Califato de ilustre gloria, estableció la Ceca en Córdoba y engrandeció su reino» (2)? ¿Qué del palacio de la *Ar-Rusafa*, donde improvisó Abd-er-Rahman I aquella sentida elegía dedicada á la palmera allí como él peregrina, y apartada del «país de las palmas,» como él lo estaba de sus parientes? ¿Qué de la *An-Noria?* ¿Qué de *Medina-Az-Zahrá*, de la *Al-munia de la Al-Amería*, de *Medina-Az-Zahyra*, y de tantas otras opulentas fábricas labradas en Córdoba por los Califas y por sus privados y ministros? ¿Dónde están los afamados alcázares erigidos por la magnificencia de los amires Abbaditas en Ixbilia, Carmona y Silves? ¿Dónde los levantados por los Beni-dhi-n-Nun en Toledo? ¿Dónde el renombrado palacio de la *Aljafería* de Zaragoza (3)? ¿Dónde los de Alicante y Valencia, los de Málaga y Múrcia, los de Almería y Granada, los de Jaen y Libla, y en una palabra, todas aquellas suntuosas construcciones que enriquecieron la España árabe en la época que media entre la destruccion del Califato de Córdoba y la invasion de los almoravides? Si la pesada mano de los siglos no hubiera destruido los tesoros de las artes musulmanas; si como acontece con la *Mezquita-Aljama* de Córdoba, hubieran logrado éstos salvar las edades para llegar á nuestros dias, no sería á la verdad dudoso cuanto se refiere á las artes suntuarias entre los árabes, y muy en especial á la tradicion cuyo desarrollo intentamos seguir en la presente *Monografía.*

Reparable es, sin embargo, que mientras de la época del primer imperio mahometano en nuestra Península sólo se conserva, como representante de la tradicion aludida, el procedimiento de la *foseifesa*, importado, segun indicamos arriba, de Bizancio, brillen aún en los restos de la arquitectura que se inspira en las creaciones de los almohades los ALICERES y los AZULEJOS, olvidada ya en estos últimos tiempos la peregrina labor que exorna el santuario del *Mihrab* en la Catedral de Córdoba. A poco que sobre esto se medite, considerando la predileccion de que fueron objeto aquellas dos formas ó trasformaciones especiales de la tradicion oriental, ya en los últimos tiempos de la dominacion muslímica, no podrá ménos de sospecharse que acaso los ALICERES y los AZULEJOS, de que no conocemos ejemplo en la época del Califato cordobés y de los reyes de Táifa, fueron consecuencia natural de la modificacion artística inaugurada en Al-Andálus con la invasion almohade, reconociendo por tanto orígen puramente mauritano.

Mas no ha de entenderse en modo alguno de tal alcance el anterior supuesto, como para negar en absoluto que fuera conocido y empleado por los artistas de la época del Califato en la ornamentacion y decorado de los edificios, aquel procedimiento cerámico, ora despojado de todo esmalte ó sencillamente colorido. Porque si bien es cierto que, á juzgar por la total carencia de datos irrefragables, no puede asegurarse que fuera por ellos utilizado para revestir, en la forma que más adelante notaremos, el zócalo de las habitaciones, existen muy singulares ejemplos que persuaden con entera evidencia de que no fué para ellos peregrina ni ménos ajena la tradicion de los barros cocidos y cubiertos de coloracion, segun demuestran las ya citadas puertas de la *Mezquita-Aljama* cordobesa, por lo que á éstas se refiere (4), y la *Capilla del Mihrab*, en el mismo templo, por lo que hace á los ladrillos esmaltados.

Hállase, con efecto, formado el santuario de la antigua *Mezquita*, por un polígono regular de seis lados, á que sirve de corona la peregrina concha de alabastro que constituye la techumbre y se apoya en un friso ó arrocabe que finge la figura de un octógono asimismo regular, donde se leen, en gallardos caractéres cúficos de resalto, varias aleyas koránicas (5). Revisten la parte inferior de los lados del polígono, á manera de zócalo, anchas tablas de mármol blanco sencillamente pulimentado, aunque exornadas por dos frisos, en las cuales se notan dos muy curiosas inscripciones, cuyos caractéres, asimismo cúficos, muéstranse en la actualidad cubiertos de oro. Exornan, finalmente, la segunda zona, seis arcos ornamentales lobulados, que parecen apoyarse en sendas columnas de pintados mármoles,

---

(1) Aben-Adhari de Marruecos, *Historias de Al-Andálus* (traduc. esp.), pág. 284.

(2) Idem, id., pág. 182.

(3) De esta fábrica insigne, que personifica por decirlo así, la época de decadencia del pueblo arábigo-español, sólo se conservan dos magníficos arcos, ya conocidos de los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGUEDADES que enriquecen los salones del Museo Arqueológico Nacional, donde se ostentan con otros varios miembros arquitectónicos procedentes de este mismo interesante monumento.

(4) El diligente autor del *Viaje de Ceylan á Damasco*, nuestro compatriota y amigo D. Adolfo Rivadeneyra, al hablar de las ruinas de aquel maravilloso palacio fundado por Cosroes en Ctesifon y ponderado por los poetas arábigo-españoles, hace constar que el *Tak-Kasra ó arco de Cosroes* se halla formado de ladrillos «de color rojizo y amarillento», como los empleados para la decoracion de las puertas de la *Mezquita* cordobesa (pág. 55).

(5) Son estas las aleyas 97, 98 y 99 de la *Sura III*. Lozano incurrió en error al afirmar en la segunda parte de sus *Antigüedades árabes de España*, (pág. 21), que sólo contiene este friso las dos aleyas números 102 y 103 de la indicada *Sura.*

cuyos capiteles conservan todavía la primitiva coloracion, así tambien como alguna de las basas, en cuyas escocias se advierten aún algunos caractéres cúficos. Descansan estas columnas muchas veces en un plinto de ladrillo de forma cuadrada, cuyos bordes, esmaltados de negro, muestran en relieve los caractéres de una inscripcion cúfica, revestidos de oro (1). No en todos los ladrillos, ni en todos los arcos se hallan las indicadas inscripciones, ostentándose, á contar por la derecha: 1.° En la basa de la columna de la derecha del primer arco, donde se entienden las siguientes palabras, restos sin duda de una oracion completa, aunque en la actualidad destruida:

الحمد لله الذى......

Loor á Alláh, el que...

2.° En la basa de la columna de la derecha del segundo arco, en la cual comienza otra oracion con la conocida fórmula: بسم الله, que se lee completa en el ladrillo que hace oficio de plinto en la misma columna.

3.° En la basa de la de la izquierda del mismo arco, y en el borde del ladrillo, leyéndose claramente en esta última, por sus dos costados:

الحكم المستنصر
بالله امير المومنين

Al-Hakem Al-Mostanssir-
-bil-láh, Príncipe de los fieles.

4.° En la basa de la columna de la de la derecha del tercer arco, en la cual se observan las siguientes palabras:

............الله
العظيم العزيز الر[حيان ?]...

.....Alláh
El excelso, el glorioso, el mi[sericordioso?]...

5.° En la basa de la columna de la izquierda del mismo arco:

بسم الله العظيم الكريبين...

En el nombre de Alláh el excelso entre los generosos... (2).

---

(1) Consérvanse en el *Museo Provincial de Toledo* algunos ejemplares de ladrillos comunes, pertenecientes acaso á la época de los Beni-Dhi-n-Nun, en cuyos lados ó caras menores se observan en relieve los caractéres cúficos de varias inscripciones, todas ellas laudatorias, que ofrecen muchos puntos de semejanza con los de la *Capilla del Mihrab* de Córdoba. Muéstrase en aquellos el ladrillo sin exorno ni vitrificacion alguna, así como tampoco las inscripciones aludidas, cubiertas únicamente de un barniz ó color negruzco, pero que dista mucho del esmalte que avalora los ladrillos que hacen oficio de plintos en el lugar mencionado de la antigua *Mezquita* de los Abd-er-Rahmanes.

(2) Forman parte todas estas leyendas, juntamente con las que hemos omitido en obsequio á la brevedad, de nuestras *Inscripciones árabes de Córdoba*, próximas á publicarse. Y ya que de inscripciones hablamos, creemos no desagradará á los discretos lectores del Museo Español de Antigüedades aprovechemos esta ocasion, para rectificar el error en que, en la *Monografía* titulada *Leon de bronce, encontrado en tierra de Palencia*, nos hizo incurrir la lámina que ilustra aquel nuestro modesto ensayo, respecto de las inscripciones que exornan tan estimable objeto artístico. Hicimos constar allí, la poca confianza que nos inspiraba el dibujo de los caractéres arábigos, y el sentimiento que teníamos de no poder interpretarlos con toda seguridad, á causa de la repentina muerte del propietario del *Leon* mencionado, el eminente pintor Sr. Fortuny. Hoy, gracias á la galantería del Sr. D. Ricardo de Madrazo, podemos subsanar aquella falta, merced al diseño que de las indicadas inscripciones nos ha remitido recientemente, leyéndose por tanto en ellas, segun sospechamos ya, lo siguiente:

1.° En el costado de la derecha (que es el que ofrece la lámina citada), lejos de hallarse la frase نعية البركة, se halla distinta y claramente diseñada, la más conforme y tradicional:

نعيه شامله

Felicidad cumplida.

Y 2.° En el dorso, en lugar de يبس, como parece leerse en la lámina, se halla la palabra:

بركه

Bendicion.

repitiéndose en el lado izquierdo del mismo dorso la anterior نعية شاملة

De los tres arcos restantes, sólo existen inscripciones en la columna de la izquierda del cuarto y en el plinto de la misma, ofreciéndose el quinto y el sexto sin este característico exorno de la arquitectura musulmana.

El testimonio, por tanto, con que brinda este monumento de las artes muslímicas, no puede consentir ciertamente el supuesto de que hubo acaso de desaparecer en absoluto en nuestra España la tradicion oriental que dió á la cerámica esmaltada no exigua participacion en las construcciones arquitectónicas, por más que, segun arriba dejamos insinuado, no pueda aceptarse la hipótesis contraria, concediendo á los ladrillos coloridos y esmaltados, con los cuales se procuró imitar aquella suerte de mosáico, empleado en Roma y en Bizancio, y formado de pequeños fragmentos de mármoles de diversos colores y de pórfido, mayor importancia de la que realmente le corresponde (1), y obtuvieron despues de la invasion de los almohades, por cuya mediacion se introduce en nuestra Península el uso y la fabricacion de los ALICERES y de los AZULEJOS.

V.

No creemos, á la verdad, ni pertinente ni científico, el dar comienzo al estudio de ambas industrias por el período de la dominacion islamita que se abre con la fundacion del brillante Imperio granadino, llamado á restaurar, en cierto modo, las ya perdidas tradiciones artísticas, adulteradas y pervertidas al venir á lamentable decadencia el poder de los sectarios de Mahoma con la ruina del Califato de Córdoba y las dos sucesivas invasiones de africanos que aspiraban á regenerar la desvanecida raza muslemita; porque si bien, cual tendremos ocasion de notar adelante, fueron en aquella última edad del mahometismo en España, designados indistintamente bajo igual denominacion, el procedimiento empleado para la fabricacion de los ALICERES y de los AZULEJOS, confundiéndolos de tal suerte, no es dado á la crítica arqueológica el admitirlos ambos como producto de una sola trasformacion, ni ménos aún consiente, que siendo en realidad los AZULEJOS, tal cual la ciencia hoy los reconoce, derivacion de los ALICERES, pudieran desde un principio coexistir en la exornacion de los monumentos arquitectónicos.

Si atendiendo al orígen etimológico de ambas palabras, procediéramos á formular por él un juicio, resultaria desde luego evidenciado que corresponde con igual justicia á una y otra industria el nombre de AZULEJOS, pues que los mismos artífices mahometanos con él las comprendian, segun demuestran los poemas que en honor de las fábricas granadinas compusieron los poetas y escribieron con dorados caractéres en sus muros los artistas de aquel pueblo (2).

---

(1) Hablando de los diferentes materiales empleados por los mahometanos para la decoracion de los edificios, durante la época del Califato cordobés, escribia prudentemente Schack: «No nos atrevemos á asegurar que los azulejos se usasen ya en quellos primeros tiempos, como se usaron más tarde, para ornato de las paredes, principalmente en la parte inferior. En la mezquita de Córdoba (prosigue, se ven ya azulejos en la capilla de Villaviciosa, donde forman, como se advierte en la Alhambra, con sus variados colores y dibujos, merced á una artística combinacion, estrellas, exágonos y otras vistosas figuras geométricas; pero es harto difícil señalar con exactitud la época en que fué exornada esta capilla; sólo puede tenerse como probable (concluye), que pertenece al período de la dominacion del grande Almansur (hácia el fin del siglo x), ya que los autores arábigos, que tan detenidamente dan cuenta de todos los cambios y mejoras de la mezquita, no dan noticia de ninguna obra posterior» (*Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, trad. esp., t. III, pág. 66). El docto aleman, para quien sin duda ofrecia obstáculos insuperables el conocimiento del desarrollo de las artes musulmanas en nuestro suelo, no vacila en reputar producto del siglo x, y obra por tanto debida al glorioso hágib de Hixém II, la peregrina *Capilla de Villaviciosa*, cuyos caractéres artísticos bastan sólo para resolver con toda exactitud la cuestion referente á la época en que hubo de ser labrada; pero, aunque dejamos para ocasion más oportuna el desvanecer este y otros errores en que incurrió aquel escritor, por lo que hace á la arquitectura arábigo-española, creemos suficiente á demostrar por ahora, que la mencionada *Capilla* no fué construida durante el hagibato del célebre Al-Manzor, la siguiente leyenda que en dos renglones de caractéres monacales se advierte en el hueco del altar frontero al de San Fernando, y dice de este modo

: ESTE : ES : EL : MUY . ALTO : RREY : DON : ENRIQUE : POR : ONRA : DEL : CUERPO : DEL : RREY : SU :
: PADRE : ESTA : CAPIELLA : MANDO : FASER : ACABÓSE : EN : LA : ERA : DE : M E : CCCC : IX : AÑOS.

(2) Si bien en las leyendas que decoran los muros del palacio árabe de la Alhambra, no encontramos hecha especial mencion de los ALICERES y AZULEJOS bajo el nombre propio que los caracteriza y se empleó en otras construcciones del mismo recinto, parece que hubo de hacer referencia á ellos el poeta al emplear la voz الرجاج, como acontece en el llamado *Mirador de Lindaraja*, donde se lee el siguiente verso:

داك صرح الرجاج من قد رآه   طـنـه لجـة نـروع وهـالـه

que traduce el malogrado académico D. Emilio Lafuente y Alcántara, en sus *Inscripciones árabes de Granada* (Inscrip. n. 144)

ESTE [ES] EL PALACIO DE CRISTAL: EL QUE LE MIRE LE TENDRÁ POR UN OCÉANO PAVOROSO Y LE CAUSARÁ TERROR,

entendiendo que el poeta aludia en este verso al palacio de cristal de Salomon, de que habla la Sura XXVII del *Korán*, y que la reina de Sabá creyó era

Y si áun extremando más el sentido de las voces indicadas, penetrásemos en su verdadera significacion, hallaríamos todavía que mientras se designaba el procedimiento de los que hoy llamamos ALICERES, bajo la denominacion de AZULEJOS (الزّليج), servia la palabra ALICERES (الازار) para expresar el destino que en la decoracion de los edificios obtenia el procedimiento, ó mejor diciendo, la ornamentacion colorida y esmaltada que reviste el zócalo de todas las habitaciones y *tarbeas* del afamado Alcázar Nassrita, pues que significando rectamente esta última el *tejido* ó la *tela que se ciñe al cuerpo desnudo*, revelaba en sentido traslaticio por medio de una de aquellas paranomasias á que tan afecto es el idioma arábigo, que no otra cosa se entendia por ALICERES sino la decoracion ya perfecta, tejida de AZULEJOS, que ciñe ó cubre el zócalo desnudo de los edificios. La ciencia, sin embargo, al encontrarse con ambos vocablos y reconocer dos procedimientos distintos, posterior y derivado á todas luces el uno del otro, ha dado al primero, que ofrece caractéres indudables de prioridad en el desarrollo de la industria cerámica con aplicacion á la arquitectura, el nombre de ALICERES, adjudicando al segundo el de AZULEJOS, sin atender para ello al verdadero valor etimológico de una y otra palabra, y mirando sólo al procedimiento que en su fabricacion acusan.

Apartándonos en este supuesto de la generalidad de los escritores, para quienes representan, en la historia de las artes secundarias, papel de igual importancia ambos procedimientos, y aceptando la clasificacion que encontramos universalmente establecida, denominaremos ALICERES á los pequeños fragmentos de barro cocido y esmaltado, que forman los *alicatados*, y entenderemos por AZULEJOS (1) las planchas de barro asimismo cocido y esmaltado que alternaron con los ALICERES en la decoracion de algunos miembros arquitectónicos, durante la época granadina, y sustituyeron finalmente á aquellos en las edades posteriores, por más de que tambien unos y otros se denomináran *almofassass* (المفصّص), palabra que significa, así como la voz *azulejo*, obra hecha de pequeños fragmentos ó pedacitos, circunstancia que conviene particularmente con lo que en la actualidad se entiende por ALICERES.

Al comenzar tan interesante estudio, por lo que hace á la época mauritana, asáltanos en primer término la desconsoladora consideracion de que, mientras para juzgar de la brillante edad del Califato, sólo nos es dado referirnos á la *Mezquita-Aljama* de Córdoba, único monumento viviente de aquella Era de esplendor y de gloria, nunca ántes ni despues gozada por el pueblo muslime, para conocer, con la exactitud que demanda la ciencia, los caractéres privativos del arte mauritano, no ha llegado á nuestros dias, fuera de la *Giralda* de Sevilla, monumento alguno que pueda contribuir al esclarecimiento de esta parte de la nacional historia. Expusimos arriba nuestras dudas respecto á la fabricacion de ALICERES, durante el Imperio cordobés y los reinos de Táifa, resistiéndose á la crítica el aceptar como conclusion el hecho de que la tradicion oriental de los barros cocidos y esmaltados empleados en la decoracion de los edificios, hubiera acaso desaparecido en aquellos dos períodos, con tanta más razon, cuanto que hallamos todavía en la Mezquita de los Abd-er-Rahmanes, si bien acusando distinto procedimiento para su ejecucion, testimonios que acreditan, como los ladrillos citados, que siguió cultivándose la cerámica con aplicacion á la

---

un Océano (aleya 44). Nosotros, sin embargo, juzgamos que en este paraje se hace referencia á los ALICERES, llamados الزجاج, por la vitrificacion ó esmalte que los constituye, segun se desprende de las palabras de Aben-Said ó Aben Zaide, á quien más arriba citamos. Por lo demás, hallamos empleada la palabra الزليج para designar los alicatados, en las inscripciones números 8 y 10 de las de la *Torre de la Cautiva* (verso 3.°), donde se lee respectivamente:

صنائع الزليج في حيطانه   والارض مثل بدائع الديباج

[HAY] LABORES DE AZULEJOS EN SUS PAREDES Y PAVIMENTO, QUE PARECEN LABORES DE BROCADO.

في الجص والزليج منه بدائع etc.....

EN EL ESTUCO Y EN LOS AZULEJOS [HAY] PRECIOSAS OBRAS. etc.

Como se desprende del testimonio nada interesado que nos ofrecen estas inscripciones, aludiendo como va indicado á los alicatados que revestian el zócalo de sus muros, fué para los árabes la voz الزليج suficiente á designar, cual en el texto afirmamos, los dos procedimientos aludidos de la industria cerámica.

(1) Mr. Jacquemart en su interesante *Hist. de la Céramique*, al hablar de la *hispano-morisca*, escribe estas notables palabras: «Mais un genre de fabrication dont il n'est fait mention nulle part, c'est celui de certains azulejos, ou plaques de revêtement, d'origine arabe, et dont le mode de façonnage semble originaire de l'Asie Mineure; sur un fond d'émail blanc fluide se détachent par un relief léger, des rosaces, des rinceaux, des ornements arabesques remplis d'émaux chamois, verts, bleus et qui sont comme retenus dans les cloisons saillantes du contour. Ce genre (prosigue) paraît remonter en Espagne á una époque ancienne, et il s'est continué longtemps, ce que prouvent les remarquables plaques que decoraient l'Alcazar de Toléde, habitation de Charles V.»—Esto es cuanto hay, en efecto, escrito respecto de los MOSÁICOS, ALICERES Y AZULEJOS que estudiamos en la presente *Monografía*.

decoracion arquitectónica. Y á la verdad que, conocida la muchedumbre de razas que pueblan la Península al verificarse la invasion mahometana, no será peregrina, y ántes bien parece verosímil, la hipótesis de que en todas aquellas comarcas de Al-Andálus, en las cuales no pudo ser tan activa ni directa como en la córte misma del Califato, la influencia de los árabes, contra quienes tantas veces se levantan así los bereberes como los egipcios, y en general los musulmanes procedentes de otras regiones del Ásia y del Africa, se prosiguiese cultivando la tradicion oriental de los barros cocidos, al paso que en Córdoba se dedicaban los artífices á la fabricacion del mosáico llamado *foseifesa*, desde los tiempos de Abd-er-Rahman III, en que, cual vimos ya, lo importan á España los artífices bizantinos encargados de la decoracion de los magníficos alcázares de *Medina-Az-Zahrá*, labrados por aquel espléndido Califa.

Mas sea de ello lo que quiera, pues careciendo en absoluto de datos evidentes, es de todo punto impracticable el propósito de determinar con exactitud cuestion tan interesante para la historia de las artes secundarias en nuestro suelo,—del inusitado desarrollo con que se ofrece ya en los siglos XIII y XIV la industria cerámica, aplicada bajo la forma de ALICERES á la decoracion arquitectónica, se deduce la natural y verosímil hipótesis de que no hubo de ser extraña á este singular progreso la última invasion africana, si es que el empleo de los ALICERES no fué debido especialmente á los fanáticos unitarios que al mediar la XII.ª centuria penetran en España, destruyen el quebrantado poderío de los almoravides y modifican al cabo, en cierto sentido, la cultura hispano-musulmana, que habia logrado sojuzgar al postre á los descendientes de Yusuf-ben-Texufin, deslumbrados con el brillo de la grandeza desplegada durante el Imperio de los Abbaditas en Al-Andálus. No de otra manera se comprende, con efecto, cómo rescatada del Islam por la invicta espada del santo rey don Fernando III casi toda Andalucía, y sometidos al dominio castellano multitud de islamitas, que conservando su religion y sus costumbres, reciben por aquella circunstancia el nombre de vasallos mudejares,—se perpetúa entre ellos, con los caractéres que conserva en el reino granadino, la tradicion de los ALICERES, que habia de poblar de maravillas, en aquella y en la siguiente centuria, las principales ciudades de la Península (1). Porque si bien es cierto, segun acredita el testimonio de algun escritor árabe del siglo XIII, que durante esta edad existian, así en Múrcia como en Málaga y en Almería, y en general en toda España, fábricas de *foseifesa* (mosáico) (2), lo cual indica que no habian conseguido aquellas dos sucesivas invasiones mogrebíes borrar por completo las tradiciones artísticas del Califato, tambien lo es que hubo esta industria de caer al postre en completo desuso, dada la muy notable circunstancia de que, siendo el reino de los Al-Ahmares amparo de los fugitivos de las demás regiones conquistadas por los reyes cristianos, y recibiendo por tanto el depósito que aquellos llevaron consigo de sus artes y sus industrias, no aparezca en ninguno de los monumentos existentes del período Nassrita resto alguno de tal linaje de mosáico, que fué un dia el principal ornato de los alcázares y mezquitas labradas por los Benu-Omeyyas en Al-Andálus. Tampoco podria explicarse ciertamente, áun á pesar de las palabras del escritor árabe aludido, el hecho á todas luces extraño, de que, cultivándose en Múrcia la fabricacion de *foseifesa*, no pasára esta industria á ser patrimonio de los mudejares, cual lo habia sido ya la de los ALICERES y AZULEJOS, una vez realizada la conquista de aquel reino por el príncipe don Alfonso, llamado á regir los destinos de la monarquía castellana trás de la llorada muerte del glorioso debelador de Córdoba y Sevilla.

¿Cómo explicar, pues, este hecho contradictorio, que hacía en unas partes tributarias las artes muslímicas, cuyos productos pasaron á enriquecer el caudal de las cristianas, mientras en otros parecian no sólo conservar su indepen-

(1) Llegados á este paraje, juzgamos de suma importancia para el presente estudio, el consignar que en el *Museo Provincial* de Segovia se custodia casi íntegro el dintel de una de las puertas del *Castillo de Coca*, en el cual es digna de notarse la especialísima circunstancia de que, formado todo él de una sola piedra caliza y de color por tanto blanquecino, se encuentran incrustados en ella multitud de fragmentos de azulejos, esmaltados en verde, dibujando peregrinas combinaciones geométricas, las cuales resaltan vivamente así por su coloracion como por su brillo, sobre el fondo opaco y blanco de la piedra. Teniendo presente la época en que fué conquistada Segovia del poderío islamita, y el hecho de no ser frecuente en esta ciudad ni en su comarca la existencia de monumentos mudejares, no tenemos por desacertada hipótesis la que nos inclina á suponer que el derruido *Castillo de Coca*, y por consiguiente el resto de ornamentacion que de él se conserva, pudo corresponder al período africano, comprobándose por su mediacion el hecho á que venimos aludiendo en el texto.

(2) Aben-Said ó Aben-Zaide, en una de sus obras, probablemente la intitulada *Mogrib*, dice, con efecto, textualmente segun Al Maccari (T. I, pág. 124):

ويصنع بها (مرسية) وبالمرية وبمالقة الزجاج الغريب العجيب وفخار مزجج مذهب ويصنع بالاندلس نوع من المفصص المعروف في المشرق بالفسيفسا etc.

«*Y se fabrican en ella (Murcia, y en Almería, y en Málaga, vidrios de singular mérito admirables y loza vidriada con [esmalte de] oro; y [tambien] se labra en Al-Andálus un linaje de mofassass, llamado en Oriente alfoseifesa*, etc.

dencia, sino haber desaparecido ya al realizarse la reconquista? ¿Cómo explicar que fuese la industria de los ALICERES y de los AZULEJOS perpetuada con singular veneracion por los moros mudejares y aceptada finalmente con predileccion no dudosa por los artífices cristianos, y no lo fuese al par la de los MOSÁICOS de *foseifesa?* Porque, si al rescatar Fernando III y Jaime I las poblaciones andaluzas y valencianas, hubiera sido este linaje de ornamentacion cultivado en ellas, no tenemos por inverosímil que habria continuado la tradicion, segun aconteció con los ALICERES y los AZULEJOS, áun á pesar de la conquista misma. Ningun monumento existe de aquellas edades, merced al cual nos sea hoy dado resolver esta cuestion, no obstante el testimonio de Aben-Said, deponiendo, por el contrario, en favor de nuestra hipótesis, todas cuantas construcciones se conservan del siglo XIII, época en la cual, despues de realizadas las gloriosas empresas del hijo de doña Berenguela, aparecen ya como patrimonio de las artes cristianas, y en particular de las mudejares, los ALICERES con que revistieron el zócalo de las habitaciones. Esta circunstancia viene á demostrar, con efecto, que la labor de *foseifesa*, si alcanzó durante el período del Califato cordobés señalado lugar entre las artes suntuarias, logrando los artífices musulmanes superar en su fabricacion á sus maestros los griegos, y si se perpetuó su cultivo en la época de los reyes de Táifa, como parece hubo de serlo, y muy especialmente en el reinado de la dinastía Abbadita, —fué al cabo sustituida por otro procedimiento industrial ménos complicado y que aspiraba á producir el mismo efecto.

Habíase ciertamente pretendido imitar en la obra de *foseifesa* los procedimientos empleados por romanos y griegos para la fabricacion de los mosáicos, y era natural que se procurase simplificarlos en lo posible, facilitando su ejecucion, con tanto mayor motivo, cuanto que habian caido en dolorosa decadencia las artes del Lacio, segun vimos arriba, al extender por todo el orbe su vivísima luz de verdad la religion del Crucificado. A aquellas delicadas *tessellas* de pasta de mil colores, sustituyeron primeramente pequeños fragmentos de mármol de diversos tonos, y áun de pórfido, siguiendo en esto á los mismos romanos, quienes ya en tiempo de Séneca usaban en sus edificios esta decoracion, perfeccionada luégo en Bizancio, en la época de sus primeros emperadores. Pero ni bastaba tal riqueza al lujo desplegado por éstos, ni satisfacia todas las necesidades artísticas, pues que con el nuevo procedimiento sólo podian ser interpretados los dibujos geométricos; y á los fragmentos de mármol y de pórfido, sucedió la obra de *foseifesa*, en la cual aparecen hermanadas y como confundidas las dos tradiciones que habian hasta entónces alentado, así en el Oriente como en el Occidente: la tradicion pictórica y la tradicion de los esmaltes, como elementos ambos de decoracion para la arquitectura. Merced á esta peregrina trasformacion, pudieron ya ser fáciles en tal linaje de mosáicos y para la mayor suntuosidad de los edificios y monumentos, no sólo las combinaciones geométricas, mas tambien las demás representaciones del arte, pues que en nada se oponia á ello la superficie de pequeños vidrios trasparentes con que se cerraba la decoracion, para darle mayor realce y consistencia, y con la cual se producia el mismo y áun superior efecto que el de los celebrados mosáicos de la antigua época romana.

El grado singular de florecimiento en que se hallaba la cultura arábigo-española bajo el benéfico y protector gobierno de Abd-er-Rahman III; el desarrollo sin igual que logran en esta época dichosa todas las artes, favorecia por extremo, al llegar á la opulenta Córdoba los artífices de Bizancio, la aclimatacion y la existencia de aquella peregrina especie de mosáico, llamada *opus graecanicum* ó *foseifesa*, nunca ántes conocida en las regiones de Al-Andálus, é importada en ellas por los artistas de la córte del emperador Leon, que enlazándose con la tradicion oriental de la cerámica esmaltada, de antiguo recibida en nuestro suelo, debia llenar de maravillas los principales monumentos de edad por tantos títulos notable.

Mas deshecha la unidad del Imperio Ommiada á los golpes de la ambicion y de la envidia, enemigos ambos que habian de destruir la obra de Tariq y de Muza, como destruyeron la de Ebn-Moâwia; dispersados los restos de su cultura y de sus artes, fugitivas por toda España, mostrábanse una y otras, al pasar los almoravides el Estrecho gaditano, en lastimosa postracion, cual lo estaba tambien con el fraccionamiento del Imperio árabe, el antiguo poderío de los muslimes, siendo en verdad escasos los vestigios que al penetrar en nuestra patria el año 1146 los fanáticos sectarios del africano Mahdhi, quedaban ya de la cultura que habia hecho en otro tiempo á Córdoba legítimo asiento de las artes y de las ciencias. Oscurecidas, si no olvidadas, las tradiciones artísticas del Califato, modificadas por su misma decadencia, no ménos que por el influjo de aquellos otros nuevos elementos que traen consigo los vencedores almohades, enemigos irreconciliables de la molicie y del lujo y partidarios en los primeros dias de su dominacion, de la severidad y de la integridad de la religion mahometana, ni podian los artistas de esta época recordar la gloriosa Era de las artes musulmanas en Iberia, ni ménos aún pretender emularlas, apagado el esplendor de dias más felices,

y falto de vida ya el arte que inspiró la famosa *Aljama* cordobesa y los fastuosos alcázares de *Medina-Az-Zahrá* y de *Medina Az-Zahyra*, de *Ar-Ragel* y de Silves, de Carmona y de Libla, de Toledo y de Zaragoza, etc. Y si á pesar de estas violentas y trascendentales vicisitudes, pudo acaso sobrevivir á la ruina de los árabes españoles operada con la invasion de los almoravides y almohades, la tradicion degenerada del arte del Califato y con ella la fabricacion de la *foseifesa*, fácil es de comprender que no consentia el nuevo estado de la cultura islamita, contrariada por los africanos de Abd-el-Mumen y de sus sucesores que importan sus artes y sus gustos, pudiera aquel especial procedimiento, representacion augusta del fausto y de la munificencia de los antiguos musulmanes de España, satisfacer á la austeridad de los unitarios, que condenaban como contrario al dogma el lujo desplegado por los Califas de Al-Andálus y sus émulos los reyes de Táifa y consentido al postre por los almoravides, dominados á su vez por los vencidos árabes españoles.

Más severa, si bien no ménos brillante, aunque más conforme al mismo tiempo con la natural decadencia de las artes musulmanas, trás la total ruina del Califato y del poderío arábigo en la Península, aparecia ya la cerámica esmaltada con aplicacion á la arquitectura, al tomar asiento y posesion de las regiones de Al-Andálus los africanos almohades, como dominando generalmente en las esferas artísticas, no sólo por ser ésta en realidad la verdadera tradicion, conservada religiosamente en las comarcas mogrebíes, sino tambien porque venían sirviendo de antiguos tiempos los productos de aquella industria, aunque en el período islamita, así en la Pérsia como en la Arabia y el Egipto, para la decoracion de muy suntuosos edificios, ora formando peregrinos trazados con la combinacion y enlace de pequeños fragmentos de barro cocido, matizados de varia coloracion y esmaltados, y ora tambien empleando ladrillos cuya superficie se mostraba cubierta de bellos adornos coloridos y esmaltados tambien, para formar las llamadas placas de revestimiento, que cubrieron un dia la tumba del Profeta (1). Representantes los almohades de la cultura propiamente mahometana, tal cual ésta se habia perpetuado en las regiones del África, traian consigo, como legítima consecuencia de aquella tradicion, modificada en Al-Andálus con la importacion de los mosáicos griegos, la preponderancia de los ALICERES, con los cuales se simplificaba en parte el procedimiento de la labor de *foseifesa*, por más que se ofreciera hasta más complicada su ejecucion, en virtud de los medios empleados para conseguir los fines á que aspiraba, y no admitiese por esta misma causa ni la variedad en los dibujos, ni la multiplicidad y entonacion en los colores de que hizo ostentosa gala aquel linaje de mosáico, en las maravillosas construcciones de An-Nássir y de Al-Hakem II. Era, sin embargo, muy distinto el efecto que anhelaban producir así la *foseifesa* como los ALICERES en el revestimiento y exornacion de los edificios, y correspondia naturalmente cada uno de estos elementos artísticos, que reconocian el mismo y primitivo orígen, á dos diversos estados de cultura en el pueblo islamita: no necesitamos recordar al propósito, que la época en la cual adquirió superior importancia el MOSÁICO bizantino, fué en España la edad de mayor florecimiento para las artes hispano-arábigas, las cuales no podian confundirse con las artes musulmanas en general, y que por tanto, á aquella riqueza y esplendor deslumbradores, á aquel fausto sin límites, desplegado en los últimos dias del Imperio cordobés, cuadraba más la decoracion de MOSÁICOS, en la forma que los hemos descrito y subsisten por fortuna en la afamada *Mezquita* de los Abd-er-Rahmanes, pues que al reflejo de las misteriosas lámparas, parecia semejar aquella superficie de vidrios trasparentes, trás de los cuales se extiende una coloracion brillante, inmensa combinacion de piedras preciosas y de oro, formando por tal camino de cada uno de aquellos exornos, una joya propia en verdad del aparato y grandeza de los sucesores de Abd-er-Rahman I. No se compadecia ciertamente tan inusitada ostentacion, que habia despertado ya el encono de los africanos, ántes de la invasion de los almoravides, llevándolos al extremo de reducir á escombros los palacios de *Medina-Az Zahrá* y *Medina-*

(1) Segun Mr. Jacquemart (*op. cit.*), «les plaques de revêtement sont de deux sorts: les unes concourent par leur rapprochement á fournir une ornamentation continue au moyen de raccords adroitement combinés soit en carré soit en sautoir; les autres entourcés de bordures ont naturellement un sujet circonscrit devant former motif principal dans une décoration d'ensemble» (pág. 155). El diligente D. Mariano Borrell, autor del *Tratado teórico y práctico de dibujo con aplicacion á las artes y á la industria*, presenta, en el cuaderno 13 de su interesante obra, como perteneciente á la tumba de Mahoma un azulejo, publicado por Mr. Jacquemart en sus *Merveilles de la Céramique* y en la *Histoire* de la misma industria, en el cual se mira dibujada la figura de la Caâba ó sagrado templo de la Mecca, sin advertir que no consiente semejante afirmacion ni la historia de la industria y de las artes, y ménos aún la circunstancia de ostentar escritos en caractéres africanos dos versos, que traduce el escritor francés y reproduce en castellano nuestro compatriota. Los caractéres cursivos, que sustituyen á los cúficos en la escritura, y designamos en España con el nombre de *africanos*, por haberlos introducido en la Península los almoravides y almohades, se inventaron por el célebre Abú-Aly-Mohámmad-ben-Mokla, guacir de Al-Moctadir-bil-láh, décimooctavo Califa de la dinastía Abbasida en el Oriente, á mediados del siglo IV de la Hégira (siglo X de la Era cristiana); por otra parte, segun Mr. Jacquemart, el referido azulejo, procedente de la expedicion de Mr. Jomard al Egipto, fué encontrado en Kirman ó Zorende, y de ningun modo en Medina Yatsrib ó *Medinat-an-Naby*, donde se levantó la tumba de Mahoma.

Az-Zahyra,—ni con la sencillez de costumbres, ni con la severidad de principios profesados por los fanáticos almohades; y en tal supuesto, no se ofrecerá como inverosímil, que dieran éstos marcada predileccion á los elementos artísticos que traian del Africa, y que recordaban como los ALICERES, de modo más directo las tradiciones sin mezcla del Oriente. ¿Qué procuraban recordar, por otra parte, con la fabricacion de ALICERES, sino aquella ornamentacion, propiamente oriental, de que hicieron gala los artífices persas en la construccion de preciadas arquetas de marfil, y que recibe nombre de marquetería? ¿Qué, sino aquellos delicados trabajos de incrustaciones en que sobrepujaron á los demás pueblos? No era ya, pues, el deslumbrante efecto de una decoracion formada de piedras preciosas y de bruñido oro que producia el MOSÁICO griego, el que ambicionaron los almohades, enemigos de la desvanecida ostentacion del Imperio griego; distintos en sus procedimientos como en su ejecucion, pretendian con los ALICERES emular por medio de la cerámica los productos de la *marquetería*, ménos fastuosa ya que no ménos rica por la materia que las incrustaciones de piedras preciosas que parecia ambicionar la *foseifesa*.

¿Qué de extraño, pues, conocido el orígen inmediato de una y otra ornamentacion, que lograse oscurecer la tradicion africana á aquella otra tradicion clásica, traida á Córdoba por los artífices bizantinos? Si el procedimiento y sus resultados eran no sólo ajenos, mas tambien reputados como contrarios á la severidad predicada por la nueva secta unitaria, natural era que, olvidada al postre la fabricacion de los MOSÁICOS de *foseifesa*, campearan victoriosos en todas partes los ALICERES, cual hubo de acontecer ya en los primeros dias del siglo XIII; y en este sentido, pues, á la decoracion puramente pictórica, que habian de abrillantar los pequeños cubos de trasparente vidrio, sustituyó el barro cocido y coloreado; á los fragmentos de cristal referidos, sucedió el esmalte ó vitrificacion del barro en el efecto, mientras se aspiraba á dar con la formacion de aquellas pequeñas y delicadas piezas en materia tan humilde recortadas y ya convenientemente coloridas y vitrificadas, el resultado de una sucesion y armonía de colores y de una superficie brillante y trasparente que hacía más mecánica aún la fabricacion de los ALICERES. Aquellas espléndidas superficies de oro, sobre las cuales resaltan en mil tonos diversos así las flores como los vástagos, las cenefas como las inscripciones mismas, en la obra de *foseifesa*, superficies cuyo efecto no podia resultar en ningun sentido del procedimiento de la cerámica, procuró imitarlas ésta con el color amarillento; aquellas graciosas orlas de exquisito sabor griego y aquellos elegantes vástagos que se enlazan, confunden y multiplican en artístico movimiento, viéronse reducidos ya á meras combinaciones geométricas, no pocas veces monótonas, á pesar de su variedad; y aquella coloracion llena de riqueza, que aún se observa en el *Mihrab* de la *Mezquita* de Córdoba, quedó limitada al blanco, al verde, al violado, al azul y al amarillo, descendiendo por último esta decoracion, desde el total revestimiento de los más suntuosos y venerados departamentos, á los zócalos de los muros y al pavimentado de patios y habitaciones interiores (1).

Tal es, con efecto, despues de conquistada gran parte del antiguo Imperio musulman, limitado por la triunfante espada de Fernando III el Santo, á las feraces comarcas del reino granadino, el estado en que encontramos y el oficio que desempeñan los ALICERES, como elementos decorativos, en todas aquellas fábricas que aún se conservan de la gloriosa edad de los Al-Ahmares, únicos testimonios vivos del arte propiamente mahometano, que deponen con singular elocuencia de la importancia adquirida ya, al constituirse el Imperio de los Beni-Nassares, por la tradicion artística que importaron á la Península los africanos, en el segundo tercio del siglo XII. Al recorrer los mágicos aposentos del encantado Alcázar Nassrita, sorprende y maravilla ciertamente el lujo desplegado por las artes granadinas para la decoracion de los zócalos, donde procuró extremar su riqueza la cerámica esmaltada, en aquella inagotable série de ALICATADOS, que ofrecen brillante muestra de la peregrina fecundidad de los artífices musulmanes. Lazos, cintas, estrellas, rosetones, y en general toda clase de combinaciones geométricas, en que alternan el verde con el azul celeste, el violado y el amarillo, el blanco y el negro, armónicamente distribuidos, forman, pues, los elementos de composicion de que le era dado disponer á la industria de los ALICERES para realizar sólo una belleza,

---

(1) El citado Aben-Said, escritor granadino que nació en 1214 y escribió probablemente en 1237, un año despues de la conquista de Córdoba, y once ántes de la de Sevilla, decia al propósito, é inmediatamente despues de las palabras que copiamos en una de las notas anteriores

و نوع يبسط به قاعات ديارهم يعرف بالزليجى و هو ذو الوان عجيبة يقيمونه مقام الرخام الملوّن الذى يصرفه اهل المشرق فى زخرفة بيوتهم*

«*Otro linaje de obra [hay] con que se pavimentan [en España] los patios de las casas: llámase az-zulechí y se asemeja al mofassass. Su color es maravilloso y úsase de ella en lugar del mármol coloreado que emplean los orientales en el adorno de sus aposentos*» (Al Maccari, t. I, pág. 124 citada).

cuyo principal mérito estriba en la correccion de las líneas, en la complicacion del dibujo, el cual se modifica, cambia y varía en cada uno de los zócalos, y en la entonacion de los colores del barro esmaltado, que forma la base de ornamentacion tan celebrada (1). Pero si bien es cierto que fueron durante aquella edad mirados los ALICERES con singular preferencia á todo otro procedimiento de igual linaje, para la decoracion interior de los edificios, y en general para la parte principal de los zócalos, donde se muestran exclusivamente, no lo es ménos que no fueron los únicos productos de la industria cerámica, conocidos y empleados por los artífices granadinos. Encerrada la inspiracion artística dentro de los límites del trazado geométrico, que es en suma, con el auxilio de la coloracion, la esencia del alicatado, hacía de todo punto estéril las creaciones del arte, pues reducidas éstas á un número, determinado acaso, de combinaciones, no acertaba á producir más belleza que la meramente lineal, siendo para el artista vedado en absoluto todo intento de reproducir por medio de ALICERES ó fragmentos de barro cocido, esmaltado y recortado, aquella otra ornamentacion rica, profusa y elegante que bordaba en piezas de estuco los muros de los mismos aposentos revestidos en su parte interior por ALICERES. ¿Cómo habia de ser factible el imitar con el recorte del barro aquellos vástagos serpeantes, de picadas hojas, aquellos medallones delicadamente trabajados, aquella decoracion, en fin, inimitable y jamás monótona que forma el almocárabe de que se hallan cubiertos interiormente los muros todos de la Alhambra? ¿Cómo producir con piezas de distinta coloracion el efecto del almocárabe, deliciosa y menudamente pintado por los artífices granadinos? ¿Cómo procurar su engrane, para ofrecer despues de fabricado y aplicado á la decoracion una sola superficie, cual la que muestran los trazados puramente geométricos?

No era, á la verdad, fácil, supuesta la especial manera de hallarse fabricados los ALICERES, que siendo fragmentos de barro cocido y esmaltado, cortados cuidadosa y artísticamente para formar con ellos las combinaciones arriba citadas, pudieran prestarse con igual docilidad á reproducir la peregrina ornamentacion que constituye el carácter propio del estilo árabe-granadino. Prueba habian ofrecido concluyente de esta verdad, los ensayos hechos en más de una ocasion con aquel propósito en el mismo Alcázar de la Alhambra, aunque sin satisfactorio resultado, segun demuestra la primera de las láminas que ilustran nuestro trabajo, donde con el número III damos á conocer una de las tentativas á que aludimos, pues que no estribaba realmente la mayor dificultad con que tropezaban los artistas granadinos en recortar el barro en forma curvilínea; á este intento respondia quizás la inscripcion que publicamos en la referida lámina, en la cual los caractéres africanos ó cursivos parecian ser, por esta misma circunstancia, de ejecucion ménos expeditiva, logrando triunfar en ellos de la resistencia de la materia. Recortada, con efecto, cada palabra de la mencionada inscripcion, que se muestra en uno de los muros del llamado *Mirador de Lindaraja*, en barro esmaltado de un color oscuro (violado), resalta sobre el fondo blanco de igual materia, perfectamente acomodado para recibir la incrustacion de los vocablos que forman la leyenda, en la cual son dignos de observarse los puntos de los signos, claramente señalados en aquella, la cual se reduce á la siguiente y usual frase de alabanza:

النصر والتمكين و الفتح المبين لمولانا ابى عبد الله امير المسلمين

EL AUXILIO Y LA PROTECCION [DE ALLÁH] Y LA VICTORIA FAVORABLE [SEAN] PARA NUESTRO SEÑOR ABÚ-ABDIL-LÁH AMIR DE LOS MUSLIMES.

Acusando igual procedimiento, adviértense en los extremos de la anterior inscripcion, en honor de Abú-Abdil-láh Mohámmad V, dos medallones, dentro de los cuales se lee en dos líneas el conocido mote de los Al-Ahmares: ولا غالب الا الله تعالى ¡Y NO VENCEDOR SINO ALLÁH! ¡ENSALZADO SEA!, formado de barro esmaltado en negro sobre fondo blanco, como el epígrafe anterior, al cual exorna (2).

Ofrecíase la principal dificultad en la coloracion, pues que si se pretendia formar de pequeños fragmentos ó de ALICERES la misma ornamentacion de estuco, con la variedad de colores con que ésta alardea, hubiera sido necesario

(1) Véanse al propósito los números II, III y IV de la segunda de las láminas que ilustran esta *Monografía*, donde damos á conocer varias clases de alicatados de la Alhambra, pertenecientes al *Salon ó Torre de Comares*, *Mirador de Lindaraja*, y *Salon de las Dos Hermanas*.

(2) En el zócalo que reviste el muro de la derecha de la puerta de entrada á la llamada vulgarmente *Mezquita*, en el mismo palacio de la Alhambra, se halla formado de iguales elementos el mote ó divisa de los sucesores de Al Gálib-bil-láh, aunque en un solo renglon diagonal y escrito tambien en caractéres africanos.

recortar tantas piezas como tonos exige y ostenta la mencionada decoracion, esencialmente policroma, lo cual era de todo punto irrealizable por la índole especial de la materia, que no podia prestarse con entera fidelidad á producir trabajo tan delicado, á pesar de acomodarse en su ejecucion á los patrones existentes. Y si bien se doblegaba hasta dibujar limpia y perfecta la línea curva, cual hemos visto en el ejemplo citado, no era hacedero que se sometiera con igual docilidad para fingir los preciados adornos de alharaca, que constituyen realmente el fondo ó base de la decoracion de estuco entre los granadinos, por su complicacion y minuciosidad, que lo habrian impedido, y mucho más aún por la circunstancia, anteriormente notada, de la coloracion, la cual no podia ser tan sencilla en los exornos cual se muestra en la inscripcion de que arriba hemos hecho mérito. El ejemplo, por una parte, de las placas de revestimiento empleadas ya en el Oriente, que admitian por su naturaleza, completamente distinta de la de los ALICERES, toda clase de dibujos, además del geométrico (1), y los obstáculos por otra, que impedian fueran aquellos intérpretes del arte que se desarrolla en el privilegiado suelo de Granada, no ménos que la misma influencia de la tradicion oriental, segun queda reconocida, debian producir sus naturales frutos, dando orígen á la fabricacion de los AZULEJOS, que venian al terreno industrial con el propósito de salvar y vencer aquellos inconvenientes, presentando al mismo tiempo campo más vasto á los artífices para la realizacion de sus creaciones, segun lo brindaba el procedimiento empleado para la ejecucion del mosáico de *foseifesa*.

Léjos de recurrir, cual acontecia en los ALICERES, á aquellos pequeños fragmentos, váriamente coloridos y dispuestos de tal suerte que pudieran ser fácilmente sometidos á un sistema de trazados, por la juxtaposicion de los mismos fragmentos, á fin de formar con ellos una sola superficie,—eran los AZULEJOS verdaderas placas, de figura cuadrada, que ofreciendo el aspecto de una série de ALICERES ya ensamblados, mostraban por consiguiente ménos complicacion en su labra y mayor sencillez para la ejecucion de los exornos, compuestos de materias cerámicas. Cocido, con efecto, el barro, y apto para recibir la coloracion, extendíase ésta sobre su superficie, preparada con un tono general que producia el efecto de fondo y ostenta por lo comun el color blanco,—dibujándose con ella, ya delicados y elegantes vástagos de gracioso movimiento y hojas gallardamente sentidas; ya trenzas y funículos, cual rosetones y flores, de igual naturaleza que los que por todas partes cubren los muros del palacio Al-Ahmarita. En tal disposicion, sometíase segunda vez el ladrillo á una segunda cochura, con el propósito de fijar las líneas y reconcentrar los colores, extendiendo, finalmente, sobre él ligera capa de vitrificacion, que llegaba á fortalecer el AZULEJO por tal camino labrado, con una tercera y final cochura, merced á la cual adquiria la coloracion aquella trasparencia que en vano pretendieron imitar en tiempos posteriores los alfareros mudejares, y es en realidad uno de los títulos de gloria que enaltecen hoy los productos de la cerámica granadina. Ejemplos de esta ornamentacion, aplicada únicamente en la forma de cuadrados, para la decoracion de grandes superficies y de muros exteriores, ministra hoy la llamada *Puerta del Vino* en la Alhambra, á pesar del lamentable estado en que ha llegado á nuestros dias tan estimable monumento, cuyo primitivo destino es todavía un misterio para los investigadores modernos. Ofrécese esta singular decoracion en la fachada oriental de la misma *Puerta*, que mira al proyectado *Palacio del Emperador Cárlos V*, y cubriendo de muy delicados dibujos los enjutes del arco, segun demuestra el diseño número I de la segunda de las láminas que ilustran la presente *Monografía*, acredita la importancia adquirida ya en la segunda mitad del siglo XIV por los AZULEJOS, cuando logran con ellas los artífices mahometanos producir tan notable resultado. Preciso era, con efecto, que para llegar la industria cerámica á tal grado de perfeccion, hubieran sido los AZULEJOS fabricados en tiempos anteriores; y aunque del testimonio del escritor árabe arriba citado se deduce con toda evidencia que durante el siglo XIII existian en España fábricas destinadas á estos productos, empleados para el pavimentado de los patios, y con los cuales se sustituyó en Al-Andálus el *mármol coloreado* con que adornaban los orientales sus aposentos (يعبونه [الزّليج] مقام الرّخام الملوّن الذى يصرفه اهل المشرق فى زخرفة بيوتهم), no nos es dado por desgracia apreciar en monumento alguno de aquella edad los AZULEJOS, por más que reconozcamos ya los efectos de esta industria cultivada al par de la de los ALICERES, en los de la XIV.ª centuria, cual acontece en la Alhambra granadina y en el Alcázar labrado de Sevilla, por la munificencia del infortunado sucesor de Alfonso XI.

(1) Exornan los muros de la Mezquita de Tabriz en Pérsia, labrada en el siglo XII, tablas de AZULEJOS, que ostentan muy peregrinos dibujos coloridos, así como tambien se halla igual decoracion en la Mezquita de Natinz, producto del siglo XIII, donde entre todas llama la atencion una placa ó AZULEJO de fondo blanco, sobre el cual resaltan demás de la fórmula religiosa بسم الله الرحمن الرحيم de caractéres de un azul vivo, vástagos y flores de rojo cobrizo metálico (Jacquemart, *Hist. de la Céramique*).

Pero si bien eran utilizados los AZULEJOS, en planchas completamente cuadradas y tal como la tradicion los ha conservado en nuestros dias, para la decoracion de grandes superficies y de muros exteriores, —mezclados los procedimientos de ALICERES y AZULEJOS ofrécense tambien ejemplares dignos de estima en el zócalo de los muros interiores del Alcázar Nassrita, formando el friso superior del indicado revestimiento, que no á otra cosa parece destinado, sino á preparar por medio de una gradual sucesion, el tránsito del alicatado al almocárabe ó labor sobrepuesta de yeseria. Hállase, con efecto, construido el friso á que hacemos referencia, con una especie de polígonos dentellados de AZULEJOS, cubierto de hojas y flores, los cuales, engranando en otros colocados en sentido inverso y completamente coloridos de blanco, ofrecen muy agradable perspectiva, y demuestran el último enlace que existe entre la decoracion de los ALICERES y la de los AZULEJOS, por más que ambos productos exijan para su aplicacion al revestimiento de los muros, muy distintos procedimientos, segun se desprende de su diversa naturaleza.

No hubo, sin embargo, de satisfacer por completo las aspiraciones artísticas de los granadinos la decoracion de los AZULEJOS, con los que se procuraba imitar, segun indicamos, la obra de estuco que enriquece el Alcázar de sus amires, y áun se aspiró quizás á asimilar la labor de *foseifesa*, —cuando encontramos todavía otro nuevo producto de la cerámica, superior por muchos conceptos á los ALICERES y AZULEJOS, el cual fué tal vez empleado y áun conocido exclusivamente en las regiones del reino de los Al-Ahmares, pues que ni hallamos hecha mencion de él en los escritos árabes, ni tenemos tampoco noticia de edificio alguno debido al pueblo musulman, ántes de la constitucion del Imperio Nassrita, donde se encuentre utilizado ya, para la decoracion interior ó exterior del mismo. Nos referimos á la peregrina labor que avalorando la llamada *Puerta Judiciaria ó de la Ley*, en el recinto de la Alhambra, merece llamar desde luego y muy particularmente la atencion de los ilustrados lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES: modelados en el mismo barro que servia para la fabricacion de ALICERES y AZULEJOS, aquellos exornos de estuco, tantas veces ponderados, que forman el almocárabe de los muros del Palacio de Al-Gálib-bil-láh, mostraban en delicado relieve rosetones, tenas, y áun vástagos enlazados entre sí, coloridos convenientemente por el mismo procedimiento empleado en los AZULEJOS, y por igual medio tambien vitrificados, formando en tal disposicion decoracion muy peregrina, que se muestra aún, si bien por extremo deteriorada, en la fachada posterior de la indicada *Puerta*, dibujando la archivolta y revistiendo al par las enjutas del arco de herradura que dá paso y comunicacion con la parte alta de la Alhambra (1).

Tales son, en suma, el aspecto y desarrollo que ofrecia entre los musulmanes españoles al trascurrir del siglo XIV, aquella tradicion fecunda y vigorosa, que despues de haber recorrido la mayor parte de los pueblos del Oriente, dando carácter y vida á la arquitectura de tan remotas edades, pasaba al Occidente para trasformarse, segun hemos visto, en el pueblo griego, ya confundida con la coloracion de mármoles, y ya tambien perfeccionada por los procedimientos de la cerámica helénica, siendo más tarde aceptada con las notables modificaciones que la musivaria revela, entre los romanos, y experimentando sucesivamente los cambios que así en el Imperio de Occidente como en el bizantino hemos procurado notar, llegando á nuestra España en los dias de Abd-er-Rahman III bajo la forma de la esquisita labor de *foseifesa*, que al influjo de los africanos debia por último ofrecerse en la de ALICERES y AZULEJOS, cual dejamos sentado al estudiar los procedimientos de ambas manifestaciones, durante la época, gloriosa para las artes, de los Amires Nassritas, que se cierra por desgracia al finar de la XIV.ª centuria, con la muerte del magnánimo Abú-Abdil-láh Mohámmad V Al-Gani-bil-láh, á quien son debidas las últimas edificaciones de la Alhambra (2).

---

(1) Segun consta por la interesante inscripcion que en caractéres africanos se ostenta sobre el arco de entrada del segundo compartimento de la presente *Puerta*, fué ésta mandada labrar por Abú l-Hachach Yusuf I en la luna de Rabié primera del año 749 de la Hégira (primeros dias de Junio de 1349). El carácter especial tanto de la decoracion esmaltada que embellece la parte posterior de este monumento, como el de la que se advierte en la parte interno-anterior, sobre la inscripcion mencionada, muestran además con toda evidencia íntima conexion y enlace, ya que no digamos identidad de dibujo, con los exornos que atesora la afamada *Torre de Comares ó de Embajadores*, en el palacio de los Beni-Nassares, viniendo por tanto á ministrar esta circunstancia, digna de ser maduramente reparada, argumento de muy notable eficacia para resolver la tan debatida cuestion que, respecto de la época en que se construye la referida *Torre de Comares*, sustentan todavía muy entendidos arqueólogos, atribuyendo á Abu-Abdil-láh-Mohámmad I la fundacion de esta parte del Alcázar de sus sucesores. — Para nosotros hállase fuera de toda duda, segun manifestamos ántes de ahora (*Puerta árabe recientemente descubierta en la Sala de las dos Hermanas de la Alhambra*, t. III del presente MUSEO), que es debida la construccion de aquel miembro de la Alhambra á Abú-l-Hachach Yusuf I, á quien llamaron sus contemporáneos y sucesores Augusto de los Amires granadinos, no sólo porque así lo acreditan las inscripciones que en alabanza de aquel príncipe se encuentran en los muros del precitado *Salon de Embajadores*, mas tambien porque sus labores fueron ejecutadas segun el gusto persa y siriaco, por artífices de Comarech, en la cora de Rayya (Málaga). El hecho de existir las analogías que indicamos entre la obra reelevada de barro vitrificado que enriquece la *Puerta de la Ley*, fabricada sin disputa por Yusuf I, y las labores de estuco de la *Torre de Comares*, resuelven en nuestro sentir las dudas hasta ahora alimentadas por los eruditos en punto de tal trascendencia para la historia de la Alhambra granadina.

(2) Fabricados por este príncipe el llamado *Cuarto de los Leones* en aquel Alcázar y el *Al-Morestan*, denominado hoy *Casa de la Moneda*, nada

VI.

Pero mientras en las regiones de la España árabe, se ofrecia la tradicion de los barros cocidos y esmaltados en la disposicion indicada, y como revela cada uno de los procedimientos que hemos procurado estudiar, ¿habian sido acaso, perdidas para la cultura propiamente cristiana las enseñanzas de aquella misma tradicion, segun la importaron á nuestro suelo los romanos? ¿Podia reputarse como estéril é infecunda la semilla arrojada en la Península Ibérica por las artes del Lacio? ¿Debia, quizás, considerarse cual peregrino entre los españoles el procedimiento empleado en la fabricacion de aquellos deliciosos mosáicos, que como brillante estela, señalan aún la gloriosa edad de la dominacion cesárea, lo mismo en los «campos de soledad» de la antigua Colonia Italicense, que en la noble Corduba, de igual suerte en las cercanías de Madrid que en Lugo y Tarragona?... Ni es nuestro ánimo empeñarnos al presente en la demostracion de estas cuestiones, lo cual nos llevaria muy léjos de nuestro propósito, ni es de presumir tampoco dada la historia de la época visigoda, que haya quien desconozca los caractéres especiales de este pueblo, y la influencia por tanto ejercida durante el Imperio de los sucesores de Ataulfo, por la cultura hispano-latina, sobre los nuevos dominadores de una y otra España. Y si no abundan por desdicha, con la integridad apetecible, los monumentos de aquella edad, que cual testimonios vivos, pudieran hoy deponer acerca de la existencia en ella de la tradicion indicada, ministra no obstante repetidos ejemplos de su cultivo en las regiones de Iberia, la autorizada voz del grande Isidoro de Sevilla, cuyas deposiciones, además de reflejar con entera ingenuidad y sabiduría el grado de cultura alcanzado ya en la época de Recaredo por el pueblo visigodo, son inestimable arsenal para la historia de las artes y de la industria, en aquellos primeros dias de paz para la Iglesia española, dándonos exacta cuenta de los procedimientos empleados en su ejecucion y labra (1).

Así, pues, cuando tras el sangriento desastre de Guadalete se apoderan los musulmanes de la Península Ibérica, para fundar más tarde en su privilegiado suelo el Imperio de Occidente, léjos de hallarse perdidas por completo las tradiciones artísticas de la antigua época romana, adulteradas, pervertidas ó en natural decadencia, proseguian alentando en las entrañas de la grey hispano-latina, que logra al cabo en los dias de Recaredo, dominar y sobreponerse en estas esferas al pueblo visigodo, prestándole al mismo tiempo su religion, sus artes y su lengua. La invasion musulmana, que precipita la intentada fusion de aquellas dos razas, para constituir ante el comun peligro el verdadero pueblo español, si pudo en algun modo contribuir al oscurecimiento de las artes y de la industria, como contribuyó á la degeneracion del lenguaje latino (2), no fué sin embargo poderosa á borrar en un solo instante la tradicion de antiguo atesorada en Iberia, por más que la nueva Era inaugurada por Pelayo, y la situacion en que se encontraban así los refugiados en Astúrias, como los cristianos que bajo el seguro de los pactos permanecieron en las ciudades sometidas al Islam, contradijera grandemente el cultivo del arte y de la industria, con aquella libertad é independencia propias de un pueblo que se rige por naturales y privativas leyes. Pero si continuaron quizás en medio del fragor de aquella lucha sin trégua entre cristianos y muslimes, cultivándose las prácticas de la musivaria, tal como se habian perpetuado en la época visigoda, lo cual necesita comprobacion para ser admitido en el terreno histórico, y tal como tambien lo consentian las circunstancias, es lo cierto que no ha llegado á nuestros dias monu-

---

subsiste con efecto que pueda acreditar suficientemente, consagráran los sucesores de Mohámmad V su atencion al engrandecimiento de tan espléndida morada. Sólo se tiene, y muy recientemente, noticia de la construccion de la *Alhó diga Gidida*, designada hasta ahora con el nombre de *Casa del Carbon*, llevada á cabo en los últimos dias del reino granadí por el Abú-l-Hasan Aly (Muley Hacen), aunque sin precisar el año en que tal acontece (Rada y Delgado, *Casa del Carbon*, t. v del presente MUSEO)

(1) San Isidoro se expresaba, con efecto, en los siguientes términos, cuya importancia no puede hoy desconocerse, por lo que al presente estudio se refiere: «Pavimenta originem apud graecos habent elaborata arte picturae, Litostrota (λιθόστρωτος) parvulis crustis ac tessellis tinctis in varios colores», etc.—(*Ethymologias*, lib. xv, cap. VIII, *De partibus aedificiorum*, fól. 102). Más adelante continúa: «Tesselae sunt e quibus domicilia sternuntur à tesseris (τέσσαρες) nominata, id est quadratis lapillis, per diminutionem» (Idem, íd.) Hablando en el cap. x del lib. XIX, *De constructione*, escribe las siguientes notabilísimas palabras: «Crustae sunt tabulae marmoris. Unde et marmorari parietes et constati dicuntur. Qui autem marmora secandi in crustas rationem excogitaverunt non constat. Fiunt autem arena et ferro serraque in praetenui linea premente arenas, tractùque ipse secante: sed crassior arena plus erodet marmoris. Nam tenuis fabricis et polituris accomodata est», repitiendo respecto de la musivaria: «Litostrota sunt elaborata arte picturae parvulis crustis tessellis tinctis in varios colores» (fól. 127, ed. de De la Bigne.—París, 1580)

(2) Amador de los Rios, *Historia crítica de Literatura Española*, t. II, apéndices.

mento alguno que lo justifique, y que por tanto debió ser sobrado exigua la influencia que hubo de ejercer en la cultura española la tradicion de la musivaria, para que atribuyamos á su sola virtud la existencia en las regiones de la España cristiana, de los ladrillos coloridos y esmaltados, en sus dos diversas formas de ALICERES y AZULEJOS, empleados únicamente despues de la dominacion africana de los almohades y de sus sucesores los Beni-Merines.

Tampoco juzgamos oportuno en este sitio hacer menuda exposicion de las causas que impiden, hasta el feliz reinado de Fernando I el Magno, todo trato y comunicacion entre uno y otro pueblo; la política de tolerancia inaugurada por aquel gran príncipe, una vez asegurada la gloriosa empresa acometida en las agruras de Covadonga, no era á la verdad sino legítima consecuencia del aspecto que iba tomando la Reconquista, á medida que se dilataban las fronteras de las pequeñas monarquías cristianas, engendradas al calor del doble sentimiento de religion y de patria, que guió á la victoria á los primeros héroes españoles. Quebrantada y deshecha en cien pedazos la forzada unidad del Califato cordobés, al eclipsarse para siempre la estrella del osado ministro de Hixém II, habia al par perdido la dominacion muslímica su antiguo carácter, debilitado primero por las luchas civiles que surgen á la muerte de Al-Manzor, y extraviada al postre al erigirse en reinos independientes cada una de aquellas regiones en que tomaron asiento las diversas gentes que habian penetrado en la Península al mando de Tariq y de Muza, y entre las cuales surge el antiguo y no extinguido espíritu de raza, que contenido á duras penas bajo el gobierno de los sucesores de Abd-er-Rahman-Ebn-Moâwia, despertaba con nuevos brios para destruir la obra realizada por el primero de los caudillos memorados. Amenazadas de muerte, hasta este momento, las monarquías cristianas por el inmenso poderio mahometano, habian rechazado de contínuo toda comunicacion y avenimiento con los dominadores, temerosos de su grandeza, llevando con sus armas la desolacion y la muerte por todas aquellas comarcas, de que no sin esfuerzo les era dado apoderarse; pero cuando miran, con general asombro, derribarse el alcázar erigido por los Califas de Al-Andálus, y contemplan en sus ruinas las ensangrentadas huellas de la guerra civil, alimentada por la ambicion y por el ódio; cuando dividido el enemigo comun por intestinas disensiones no puede oponer ya á las huestes de la Cruz aquella resistencia insuperable de otros tiempos, no es la espada del exterminio la que vibra en la diestra de Fernando I y de sus sucesores, sino la espada generosa del vencedor, implacable en la lucha, pero magnánima en el triunfo. No de otra suerte acontecia, con efecto, en las regiones sucesivamente rescatadas del Islam, donde bajo condiciones análogas á aquellas otras en cuya virtud permanecieron en las ciudades conquistadas por los mahometanos, al verificarse la invasion de 711, los cristianos que más tarde recibieron título de mozárabes, — continuaban morando los pobladores islamitas, conocidos por su especial estado con el nombre de mudejares. — Respetadas sus leyes y costumbres, llevó aquel nuevo género de pobladores al acervo comun de la cultura española sus artes y sus industrias, como las habian tambien llevado poco tiempo ántes los mismos mozárabes, al abandonar los dominios islamitas en tiempo de Hixém II, ansiosos de reconquistar su independencia y de hurtarse á la enconada persecucion con que se procuraba su exterminio (1).

Tal y no otro fué el camino que hicieron el arte y la industria mahometanas para llegar á ser patrimonio de los árabes cristianos, engendrando al humillarse y rendirse á la industria y al arte cultivados por aquellos, el peregrino estilo, verdaderamente nacional, que ha sido por su naturaleza designado en las esferas científicas con nombre de *mudejár* no há largos años. Porque ni era dable suponer en buena crítica, y ménos aún conocidos los antecedentes arriba expuestos, que al perder su independencia perdieran al par los nuevos vasallos en virtud de la Reconquista, toda nocion de sus artes y de sus industrias primitivas, borradas en absoluto de un solo golpe, ni era tampoco de presumir que se ofrecieran desde un principio mezclados y confundidos los elementos propios de una y otra raza, por más que en la relacion política se hallase sometida la muslime al indomable esfuerzo de los guerreros españoles: consagrados á la noble cuanto generosa empresa de rescatar la perdida independencia de la patria, y animados por aquel vivo sentimiento de religion, contradicho por la existencia del pueblo mahometano en la Península, si habian

(1) Produjo con efecto la emigracion de los mozárabes de Córdoba, el decreto de Hixém II, en el cual se ordenaba no sólo que olvidasen los cristianos sometidos á tan dura servidumbre su lenguaje primitivo, sino que fueran sus hijos educados en la religion mahometana en las *madrisas* ó academias cordobesas. Y fué tan notable la influencia que ejerció en la nacional cultura este acontecimiento, como que á él es en parte debida la formacion de las lenguas romances; circunstancia digna de ser tomada en consideracion, por lo que al arte se refiere, pues que no hubo acaso de limitarse únicamente la indicada influencia al lenguaje, con tanto mayor motivo, cuanto que aislados los mozárabes de todo comercio con sus hermanos libres, y consagrados durante su esclavitud, al cultivo del arte y de la industria, debieron llevar consigo las tradiciones del arte mahometano, las cuales se hermanaron sin duda con las que más tarde conservaron con religiosa veneracion los mudejares.

procurado en primer término los descendientes de Pelayo extender los límites de su Imperio por las regiones de la España árabe,—no habia sido aún posible para ellos que llegára á debida granazon y florecimiento aquella cultura que, amasada con la sangre de tantos héroes, habia nacido entre el estruendo de la lucha, inspirada por los sentimientos de religion y de patria, faro constante que preside á la restauracion española en todos los momentos de su historia. No sucedia otro tanto en órden á la cultura hispano-arábiga, que logra, segun tuvimos ocasion de notar, inusitado esplendor durante los gloriosos dias del Califato de Córdoba, y que áun degenerada al derrumbarse el Imperio de Al-Andálus y adulterada sucesivamente trás las invasiones africanas, sobrevive á su ruina para ostentarse de nuevo en todo su vigor en el reino granadino; circunstancias eran estas que no podian ménos de dar sus naturales frutos, y que imprimian al cabo carácter especial á la obra de la Reconquista cristiana, pues que al asentar los monarcas españoles su planta victoriosa en las ciudades rescatadas de la servidumbre islamita, ejercieron en la cultura pátria no exígua y ántes singular influencia las tradiciones, así artísticas como industriales, conservadas por los sarracenos, que habian preferido á la azarosa vida del combate el sosiego y la quietud de sus moradas primitivas. Sólo así se comprende cómo tanto en unas cual en otras esferas adquiere preponderancia tan digna de repararse el estilo *mudejár*, y cómo aceptan sin resistencia ni contradiccion notables los artífices cristianos, el arte y las industrias de los vencidos musulmanes, que, al fundirse en el crisol de la Reconquista, habian de caracterizar la nacionalidad española durante la Edad-media.

Llevábase á cabo la más importante de todas cuantas empresas acometen los monarcas de la España cristiana al mediar del siglo XIII, y cuando mayor y más calificada era la influencia de los africanos que sucesivamente habian señoreado la Península; distintos, cual tuvimos ocasion de notar, los elementos artísticos importados por éstos á nuestro suelo, de aquellos otros que habiendo contribuido al engrandecimiento del Califato, pugnaron todavía en la época de los reyes de Táifa por recobrar su antiguo esplendor, eclipsado para siempre trás del triunfo de Zalaca, que puso en manos de los guerreros de Yacub-ben-Yusuf, los destinos del ya mermado Imperio de Al-Andálus; ni aquella labor de *foseifesa* de que sólo existen ejemplos en Córdoba, ni rasgo alguno característico de arte de aquella edad, podian ciertamente contribuir al acrecentamiento del caudal no exíguo, de la cultura cristiana, pues que al caer España bajo el dominio de los almoravides y almohades, habia ya experimentado muy sustanciales modificaciones el arte oriental ó propiamente arábigo en la Península, de que fueron genuinos representantes los artistas cordobeses. Así, pues, mientras logra nunca ántes discernido favor la industria de los vencidos musulmanes, en todas sus manifestaciones; mientras en pos de las conquistas de Córdoba y de Sevilla, de Jaen y de Múrcia, las ciencias cultivadas por los islamitas son puestas á contribucion para concurrir al progreso intelectual de Castilla; mientras se promueve y facilita el estudio de los poetas y filósofos árabes, abriendo cátedras de este idioma en varias poblaciones (1); mientras solicita nuestra literatura el concurso de la arábiga, por medio de la cual pasa el simbolismo oriental á ser patrimonio de los poetas de la córte de Alfonso X y de sus sucesores, y acepta, por último, el arte, las galas del mahometano, tal como éste se presenta en la segunda mitad de la XIII.ª centuria,—los ALICERES y AZULEJOS, miembros decorativos que intervienen en esta edad notablemente, figurando acaso en primer término, despues de la preciada labor de yesería, en todas las construcciones musulmanas; industria que alcanza singular florecimiento en las regiones de la España árabe, al realizar Fernando III el Santo la conquista de Andalucía,—no podian á la verdad, perder ni su carácter ni su importancia en virtud de este hecho, continuando por tanto su cultivo entre los mudejares, como proseguia ejerciéndose su influencia en la decoracion de toda suerte de edificios, cual acreditan por fortuna insignes monumentos de aquella Era, digna por tantos títulos de admiracion y de respeto.

Las empresas militares del noble hijo de doña Berenguela, gloriosamente coronadas con la sumision de casi toda la España muslime, y la destruccion del poderío islamita, no habian, sin embargo, impreso aún su sello en el arte y en la industria del pueblo vencido, ni habian influido, por tanto, en los procedimientos de la fabricacion de los ALICERES y de los AZULEJOS, que debian al postre revelar, aunque en dias más lejanos, la fusion del arte de Oriente y de Occidente, en todas sus manifestaciones. Mas como quiera que este resultado sólo podia ofrecerse cual consecuencia de lo que en las esferas políticas se realizaba, entrando los vasallos mudejares en la comunion cristiana, y desapareciendo por completo, bajo esta relacion, las diferencias que separaban á uno y otro pueblo,—fácil

(1) *Memorial histórico español*, t. I, pág. 54.

es de comprender que en la edad á que hacemos referencia, y abarca los siglos XIII y XIV, no podian existir notables diferencias entre los peregrinos alicatados, producto de los artífices musulmanes, y aquellos otros que, conservando la antigua tradicion, viva y potente todavía, reconocian su origen en los vasallos mudejares, con tanta más razon, cuanto que eran uno mismo, cual llevamos insinuado, así el procedimiento meramente industrial, empleado en su fabricacion, como la coloracion y el trazado y el oficio que desempeñaban en las fábricas arquitectónicas. No es de extrañar, pues, tenidas en cuenta estas circunstancias, que á la presencia de los alicatados que enriquecen los edificios cristianos, completando la decoracion mudejár que los avalora, hayan vacilado muy insignes escritores nacionales y extranjeros, atribuyendo al arte puramente musulman, monumentos á todas luces debidos á los artistas mudejares.

Ministrannos, no obstante, ejemplos fehacientes en órden á cuanto dejamos indicado, por lo que hace á la industria de los ALICERES en la XIII.ª centuria, entre otras varias fábricas que pudiéramos citar al propósito, la muy notable y ya conocida de los discretos lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, reputada hasta ahora cual *Mezquita de Al-Manzor*, en Córdoba, Capilla que, consagrada bajo la advocacion de San Bartolomé, era, sin embargo, construida en los dias del sabio sucesor de San Fernando (1). Nada, con efecto, existe en el estimable alicatado que reviste el zócalo de sus muros, fuera de las tablas de AZULEJOS que le han sido posteriormente agregadas para su restauracion, que ofrezca en realidad desemejanza alguna con gran parte de los que se ostentan aún en las tarbeas y aposentos de la granadina Alhambra: trazado, disposicion, colorido y procedimiento, son los mismos que más tarde los artistas granadíes emplearon en la exornacion del maravilloso Alcázar de sus amires, como son tambien iguales á los que los artífices mudejares utilizaron durante el siglo XIV, así en Sevilla como en Córdoba, lugares ambos en los cuales hubo de conservar más largo tiempo su carácter la tradicion perpetuada por aquellos.

Llenos están aún los aposentos del afamado *Alcázar de Sevilla* de peregrinos alicatados que han logrado sobrevivir á las despiadadas restauraciones de los tiempos modernos; y si no nos fuera conocida la historia de las obras realizadas en este monumento del estilo mudejár: si no nos fuese dado distinguir entre las labores de yesería que enriquecen los muros de sus salones, los vaciados de la Alhambra, que desde 1850 figuran en la decoracion del Palacio del rey don Pedro de Castilla (2), acaso, como la mayor parte de los escritores, dudaríamos si eran con efecto exactas las palabras con que Morgado aseguraba que habian trabajado los moros granadinos en la construccion de esta fábrica, como vacilaríamos en atribuirla toda entera á los artífices mudejares; pero demostrado ya, con el auxilio y estudio de los caractéres artísticos de la obra antigua, á dicha conservada, no ménos que con las enseñanzas de la epigrafía, que fué producto aquel suntuoso Alcázar del estilo mudejár, y que sólo mudejares concibieron y realizaron en todo y en parte su construccion, no puede ponerse en tela de juicio, sin error manifiesto, el hecho de que la decoracion de ALICERES que ostenta el llamado *Patio de las Doncellas* (3), así como el del *Salon de Embajadores* (números V y VI de la primera lámina), y algunos otros (4) que han logrado salvarse del naufragio de las restauraciones, es producto de aquel peregrino estilo, por más que no existan, repetimos, diferencias notables ni en las combinaciones del dibujo geométrico que la forma, ni en el procedimiento industrial que revela, comparados con el dibujo y procedimiento de los alicatados granadinos, siendo digno de notarse que, así como los artífices de la córte de Abú-Abdil-láh-Mohámmad V de Granada, pretendieron imitar la obra de *foseifesa* con los ALICERES, segun revela la inscripcion de que dá idea la primera de las láminas que ilustran este nuestro ensayo, é incluimos en la página 204, así tambien los artistas mudejares intentaron vencer quizás la resistencia del trazado geométrico, que parecia constreñir la industria de los ALICERES, ensayándose, aunque sin éxito, en el diseño de la figura (5).

Pero lo que debe sobre todo llamar nuestra atencion en el Palacio del infortunado hijo de Alfonso XI, porque no

---

(1) Véase la *Monografía* que con el título de *La Iglesia de San Bartolomé, en el hospital del Cardenal en Córdoba, llamada vulgarmente Mezquita de Al-Manzor*, publicamos en el tomo IV del presente MUSEO.

(2) *Memorial histórico español*, t. II, pág. 399 y siguiente; *Puerta en el Salon de Embajadores en el Alcázar de Sevilla* (t. III del presente MUSEO);— *Inscripciones árabes de Sevilla*, pág. 81.

(3) Véase en la lámina II el diseño que lleva el n.º V, donde ofrecemos un trozo de los alicatados del mencionado *Patio*.

(4) El dibujo señalado con el n.º VII en la primera lámina, corresponde al llamado *Gabinete de María Padilla ó del Príncipe*, en el piso alto del Alcázar sevillano.

(5) Entre las labores del alicatado del muro exterior del denominado vulgarmente *Dormitorio de los reyes Moros*, existe, inmediato al pavimento, un pequeño ladrillo de forma cuadrada, esmaltado en blanco, en cuyo centro se destaca la figura de un animal, recortada en barro esmaltado en negro, lo cual acredita nuestro aserto.

obstante las pruebas evidentes que persuaden respecto del arte y del estilo que en él resplandecen, ha sido y es aún considerado por distintos escritores como documento irrecusable para acreditar, en su sentir, que tomaron en la fabricacion de la espléndida morada de don Pedro de Castilla, muy principal participacion los alarifes granadinos, de acuerdo en esto con lo asegurado ya en el siglo XVI por el autor de la *Historia de Sevilla*,—es precisamente el peregrino friso de ALICERES que se ostenta en la portada de aquel Alcázar, reputado, áun no hace largo tiempo, como fundado primitivamente por Abd-el-Aziz-ebn-Muza, en los primeros dias de la invasion musulmana. Extiéndese, con efecto, sobre la tercera zona de la portada referida, en la cual se ostentan tres muy delicados ajimeces de arcos lobulados, un ancho friso de barro cocido y esmaltado, al que sirve de orla la inscripcion castellana de caractéres monacales, formada de AZULEJOS, que proclama fueron aquellos *alcaçares*, *palacios* y *portadas* mandados *fazer* por *el muy alto é muy noble é muy poderoso é muy conqueridor* rey don Pedro. Componen á primera vista el friso mencionado (1), cuatro grandes placas, esmaltadas de azul y de blanco, en las cuales, caprichosamente dibujados los caractéres cúficos, se lee cuatro veces en azul de derecha á izquierda y vice-versa, y otras cuatro veces en blanco, invertida y asimismo de derecha á izquierda y vice-versa, la siguiente inscripcion arábiga, que aceptaron como divisa de su estirpe los sucesores de Al-Gálib-bil-Láh en el trono de Granada, y que en frisos y arrabaês, en escudos y cartelas, se encuentra con profusion en los muros de la Alhambra:

ولا غالب الا الله

Y NO VENCEDOR SINO ALLÁH (Sólo Dios es vencedor).

La extraña complicacion de esta leyenda, en el friso mencionado, que dió orígen á que fuera mirada por cuantos hasta ahora han tratado del Alcázar de Sevilla, como mero adorno, sorprende y deleita, pues que dispuestos los signos en forma especial, mientras por un lado hacen los unos oficio de fondo para con los otros, cual acontece cuando sólo se atiende al dibujo esmaltado en azul, si fuera posible en el edificio, cual lo es en la primera de las láminas que acompañan á nuestro trabajo, contemplar de arriba abajo su trazado, veriamos que en este sentido, los caractéres esmaltados en azul desempeñan á su vez el oficio de fondo, respecto de los que aparecen coloridos de blanco. A poco que se estudie tan singular producto de la industria cerámica, que aparece desde el lugar en que se ostenta como una sucesion de placas ó AZULEJOS, en cada uno de los cuales se halla escrita dos veces aquella inscripcion, una en la direccion natural y colorida de azul y otra en sentido inverso y colorida de blanco,—obsérvase, por el contrario, que se halla formado por pequeños fragmentos de barro cocido, colorido y esmaltado, ó ALICERES,—tomando esta palabra en el concepto en que hasta aquí la venimos empleando,—los cuales vienen por juxtaposicion á componer los signos de la leyenda. Este procedimiento, que en nada se diferencia realmente del empleado, así por granadinos como por mudejares, en la comun fabricacion de los alicatados, guarda tambien muy íntima relacion con el que revelan las fajas verticales de ALICERES, que naciendo del friso anterior, dividen en tres partes la portada y bajan hasta la primera zona, formando á los extremos delicada y graciosa trenza en que se armonizan el azul y el blanco, y ostentando en la parte central otra greca no ménos elegante, igualmente colorida. Y sin embargo de que el procedimiento utilizado para la fabricacion de los alicatados es el mismo que acusan, así el friso ántes citado, como las fajas verticales, no pueden á la verdad ocultarse á quien se precie de conocedor de la industria cerámica entre los musulmanes, ciertos especiales caractéres que el dibujo revela, los cuales no consienten y ántes bien rechazan toda idea que tienda á hacer estos últimos productos del arte propiamente mahometano. Resalta más y más esta diferencia, cuando comparándose las presentes labores con aquellas otras predilectas para los granadinos, notamos en ellas el sello propio de la industria mudejár, pues que, segun acredita la decoracion de azulejos que exorna la *Puerta del Vino* en el recinto de la Alhambra, hubiera sin duda alguna sido otro el procedimiento empleado por los alarifes granadinos para la exornacion de la portada del Alcázar sevillano, á haber sido ellos los encargados de su labra, y no hubieran ciertamente recurrido á la ornamentacion de ALICERES, de tan sencilla coloracion, cuando disponian de aquellas deliciosas

1) Véase el n.° IV de la primera de las láminas que acompañan al presente ensayo, donde se ofrece el diseño de la parte central del friso aludido, y en el cual dibujo se encuentra escrita la inscripcion una vez en azul de derecha á izquierda, y otra de izquierda á derecha, leyéndose invertida en blanco, tambien de derecha á izquierda y vice-versa. En los extremos que faltan se reproduce combinacion tan peregrina y agradable.

placas de revestimiento ó AZULEJOS, en que procuraron extremar el lujo de sus conocimientos artísticos, aplicados á la cerámica, segun revela el n.° I de la segunda de las láminas que ilustran nuestro trabajo.

Prescindiendo por otra parte, y en órden al friso arriba descrito,—en el cual se ostenta el mote de los Al-Ahmares,—de la significacion histórica del mismo, así como tambien de la circunstancia, digna de repararse, de que entre las labores de yesería primitiva que revisten aún en algunos sitios los muros del palacio de don Pedro I de Castilla, se advierte la misma leyenda escrita poco más ó ménos en igual forma (1), lo cual parece demostrar que no tuvo esta frase para los artífices mudejares sentido diverso del que tienen tantas otras empleadas con profusion extrema en todas sus construcciones (2), debemos fijar no obstante nuestra atencion en la manera de estar ejecutado, pues que sólo por tal camino podemos esperar de él respuesta satisfactoria. Apuntamos arriba que se ofrecia compuesto de pequeños trozos de barro esmaltado, ó por mejor decir, de pequeños cuadrados esmaltados, blancos y azules, los cuales colocados artística y caprichosamente, forman en virtud de la combinacion de los colores, los signos ó caractéres de la inscripcion que en el friso se destaca; al tratar de los ALICERES entre los granadinos, hicimos especial mencion de una leyenda que se ostenta en el llamado *Mirador de Lindaraja*, y figura en la primera de las láminas de la presente *Monografía*, la cual, así como otras varias del Alcázar Nassrita, ofrece la particularidad de que no ya los caractéres africanos que le constituyen, sino las palabras enteras, fueron recortadas de una plancha de barro cocido y esmaltado, colorido de negro é incrustadas en el fondo blanco, de una sola pieza, como lo son tambien las palabras. La disposicion en que se muestran esta y otras incripciones de la Alhambra, dan razon de un sistema completo aplicado desde luego á la ejecucion en barro de las inscripciones, con tanto más motivo cuanto que no existe en ninguno de los edificios que se conservan de la época granadina, rastro alguno que revele otro procedimiento distinto del señalado. Habida, pues, consideracion á la dificultad con que se presta la seccion del barro cocido en la línea curva y muy particularmente, cuando domina ésta, cual acontece en la escritura cursiva ó africana, y el hecho no ménos notable de que recortaron siempre los artífices granadinos las palabras de las inscripciones de ALICERES en el barro, fácilmente se comprende que si hubieran sido en realidad ellos los autores de la que en caractéres cúficos exorna la portada del Alcázar del rey don Pedro, no habrian recurrido al procedimiento de ajustar pequeños cuadrados ó *tessellas*, si tal cabe decirse, para dibujar los signos arábigos del mote de los Al-Ahmares, sino que cual acontece sin excepcion en la Alhambra, habrian recortado, ya que por el tamaño hubiera sido imposible las palabras enteras, al ménos los signos completos ó alguna parte de ellos, con tanto más motivo, cuanto que los de la presente inscripcion son en un todo rectangulares y obedecen á un dibujo lineal perfecto.

Pero si áun no bastaren estas razones, que se desprenden por sí mismas del estudio de tan estimable monumento, todavia hay otras, aunque del órden político, que vienen á desvanecer toda sombra de duda, respecto del arte que preside la fabricacion del Alcázar sevillano: no hemos de hacer para ello menuda exposicion de los antecedentes históricos que impiden ó dificultan por lo ménos, el concurso de los alârifes granadinos en Sevilla, ántes de 1353, en que se dá principio á la construccion de aquel palacio; baste saber, con efecto, que si bien existieron realmente muy íntimas relaciones entre los soberanos de Castilla y de Granada, don Pedro I y Abú-Abdil-láh Mohámmad V, los cuales parecen en cierto modo consentir el gratuito aserto de Morgado, subiendo al trono de sus mayores el noble hijo de Yusuf I, un largo año despues de comenzada la obra del Alcázar (1354) no pudieron contribuir á su fabricacion los musulmanes, con tanto más motivo, cuanto que era este príncipe desposeido en 1359 por la ambicion de su hermano Abú-l-Gualid Ismail II, y sólo rescataba su grandeza, cuando en 1362 sucumbía en Tablada el usur-

---

(1) Aludimos á la que se advierte en la parte inferior del arrabaâ (lado de la izquierda) de la *Puerta del Salon de Embajadores* del Alcázar de Sevilla, donde se ofrece en esta forma no empleada por los artífices de la Alhambra: ولا غالب الى الله (*Inscripciones árabes de Sevilla*, inscripc. núm. 50, pág. 141). Debemos advertir, no obstante, que utilizados para la restauracion del Alcázar llevada á cabo el año de 1850, gran número de vaciados de la Alhambra, es frecuente encontrar el mote de los Al-Ahmares en otros varios sitios, si bien el carácter artístico del ataurique sobre que se destaca, y de la ornamentacion que le rodea, claramente manifiestan su orígen. Véanse al propósito las inscripciones números 26 (I.ª) 158, 169, 201, etc., etc., de nuestras ya citadas *Inscripciones árabes de Sevilla*.

(2) Que esto es así, demuéstralo con toda evidencia, el hecho de existir en varios aposentos del Alcázar, así como en la llamada *Casa de Olea*, demás de las frases الملك لله y العزة لله, la siguiente, en la cual va incluido el distintivo de los Beni-Nassares:

و لا غالب الا الله الخالق الله

Y NO VENCEDOR SINO ALLÁH: EL CREADOR: ALLÁH.

(*Inscripciones árabes de Sevilla*, inscripc. números 101, 137, 156, etc., del *Alcázar*; 13 y 40 de la *Casa de Olea*).

pador Mohámmad VI. La historia del interesante reinado de Mohámmad V demuestra con toda evidencia que fué de todo punto imposible para el rey don Pedro, cuya lealtad se extremaba en el infortunio de su augusto amigo el granadí, el solicitar el concurso de los artífices mahometanos en aquellos momentos en que ocupaban el trono de los Al-Ahmares los usurpadores, á quienes mira como enemigos y vasallos desleales; y precisamente cuando pudiera ser verosímil que los artistas empleados más tarde por Mohámmad V en la construccion del *Cuarto de los leones* de la Alhambra, y del famoso *Al-Marestan*, llamado hoy *Casa de la Moneda*, hubieran trabajado en el Alcázar de Sevilla, dábase término á este suntuoso edificio, con la singular circunstancia, acreditada en forma indubitable por las puertas del *Salon de Embajadores* del mismo, de que eran *artífices toledanos*, los que en 1366 estaban llamados á concluirle. ¿Cómo explicar, pues, esta notable circunstancia, que no puede bajo ningun aspecto perderse de vista en la investigacion que hacemos? ¿Cómo, si fueron los artífices que labran las ensambladas puertas del Palacio Nassrita en Granada los encargados de la fabricacion de la morada del rey don Pedro, eran llamados los artífices de Toledo, mudejares, á construir las *puertas del Salon de Embajadores*, la parte más noble de todo el edificio?... ¿Qué se habian hecho, por otra parte, aquellas tradiciones conservadas por los mudejares sevillanos, que habian de poblar de inmensas riquezas artísticas la antigua córte de los Abbaditas?... ¿Cómo explicarse la existencia de obras mudejares de los siglos XV y XVI en Sevilla, cuando en el siglo XIV, esto es, 105 años despues de la conquista de esta ciudad se reputaban impotentes para erigir la fábrica del Alcázar de don Pedro?... A la verdad, que sólo el anhelo de sistemática contradiccion, puede hoy hacer prevalecer el error sustentado por los escritores de la XVI.ª centuria, para quienes no era hacedero distinguir los caractéres artísticos que determinan y distinguen el estilo mudejár, del arte granadino, tan semejantes entre sí como lo eran los artistas y las civilizaciones que representan. Réstanos únicamente, para concluir con lo que al Alcázar de Sevilla se refiere, apuntar aún otra observacion, que no juzgamos desprovista de importancia é indigna de figurar en este sitio: la mayor parte de los escritores que aún sostienen el erróneo supuesto de Alonso de Morgado, no obstante las afirmaciones hechas desde 1851 en contrario sentido (1), alegan como testimonio eficaz, para resolver la cuestion indicada, refiriéndose al friso que ha dado márgen á estas consideraciones, el hecho, que no tratamos de oscurecer de ningun modo, de que en la portada del *Al-Marestan* ú hospital fundado en el recinto de la Alhambra por Mohámmad V, existia labrada en ladrillos de realce, y en igual forma que la del Alcázar hispalense, la misma inscripcion adoptada como distintivo por los Al-Ahmares, circunstancia que en su concepto acredita suficientemente que hubieron de ser sin duda alguna granadinos los artistas que levantaron la fábrica de Sevilla; pero al hacer tal afirmacion, pierden lastimosamente de vista, que el friso de aliceres en que se ostenta la leyenda decorativa del Alcázar sevillano, fué labrado en la Era de 1402 (1364), segun advierte la inscripcion monacal que la rodea, y que el *Al-Marestan* de la Alhambra, si hemos de dar crédito á la lápida que lo proclama, fué comenzado en 1365, esto es, un año despues de terminada la fabricacion del palacio de don Pedro, dándose cabo á su construccion en 1367; fechas ambas que no consienten la hipótesis de que fuera la inscripcion cúfica del Palacio de la antigua *Iulia Romulea*, trazada á imitacion de la del *Al-Marestan* de Mohámmad V.

Prosiguiendo, pues, la interrumpida tarea, respecto de los ALICERES y AZULEJOS, producto de la industria mudejár, debemos llamar muy particularmente la atencion de nuestros lectores acerca de los alicatados que todavía se conservan en la Mezquita de Córdoba, y que algun escritor extranjero, desconociendo sin duda la existencia de aquel estilo, supone sin fundamento verosímil ser obra de artífices musulmanes, aunque no atreviéndose á asegurar que fueran labrados en la época del Califato (2); ofrécese esta decoracion en el zócalo del *Camarin de la Capilla de Villaviciosa*, y aunque en realidad no hubiera el fratricida de Montiel expresado, en una inscripcion de caractéres monacales escrita en el muro frontero al altar de San Fernando, que habia él mandado labrar aquella capilla en la Era de 1409 (1371), los caractéres artísticos de la obra de yesería que decora el mencionado departamento, y la disposicion y forma del alicatado, revelando su procedencia mudejár, serian suficientes para que no pudiera confundirse el arte de que son producto con el mahometano, aunque, cual dejamos insinuado, ni en el procedimiento, ni en el trazado existan notables diferencias respecto de los alicatados granadinos... Otros restos de alicatados se conservan á dicha en la antigua córte de los Califas de Al-Andálus, tales como los que procedentes del ex-convento de Madre de Dios, se

(1) *Memorial histórico español*, t. II, pág. 399 y 400.
(2) Schack, *Poesía y arte de los árabes en España y Sicilia*, t. III.

custodian en el *Museo Provincial de Córdoba*, atestiguando, de acuerdo con los de la supuesta *Mezquita de Al-Manzor*, el *Alcázar de Sevilla* y *Camarin de la Capilla de Villaviciosa*, ya que no hagamos referencia de los que todavía subsisten en algunos edificios de Jaen, que fué la industria de los ALICERES cultivada con particular esmero por los mudejares, y muy especialmente por los de las regiones andaluzas, donde cual acredita el citado *Camarin de la Capilla de Villaviciosa* en la Catedral de Córdoba, se perpetuó con mayor pureza que en las demás regiones sometidas ya á Castilla ántes del reinado de Fernando III el Santo.

Mas si de la comparacion de los alicatados mudejares y granadinos resulta plenamente demostrado que, ni en el procedimiento, ni muchas veces en el trazado geométrico ó lineal, se dan notables diferencias, ocasionando de tal suerte errores que está llamada á extirpar la ciencia arqueológica, es lo cierto, no obstante, que jamás podrán confundirse para ésta, pues que á pesar de las circunstancias notadas, mientras en el dibujo de los alicatados granadíes se observa una riqueza inmensa de combinaciones, segun demuestra el Palacio de la Alhambra, en los mudejares se hallan éstas por extremo limitadas, acusando por este mismo hecho su tradicional existencia, y revelando al par que el arte en que se inspiran, lejos de caminar á su mayor progreso, se veia forzado á girar en un círculo trazado de antemano, si no habia de correr el riesgo de extraviarse.

Tal hubo de acontecer, sin embargo, en las regiones centrales de España, cual acaece más tarde en las comarcas andaluzas, cuando, precisamente en la época en que alcanzan mayor favor por parte de los artífices mudejares los ALICERES, como elementos decorativos de la arquitectura, esto es, durante la segunda mitad del siglo XIII y todo el XIV, habia ya experimentado la industria de que venimos tratando una modificacion por extremo trascendental y que debia fijar para siempre la naturaleza de los productos cerámicos aplicados á las fábricas arquitectónicas.—Aludimos á la trasformacion operada ya en la antigua *Tolaitola*, sometida por el esfuerzo de Alfonso VI desde 1085 al dominio castellano, donde sustituyen á los pequeños fragmentos y cintas de barro cocido y esmaltado que concurren á la formacion de los alicatados, verdaderos AZULEJOS de relieve, en los cuales se procura imitar por este medio el efecto de los ALICERES. Era aquél, á la verdad, para la industria cerámica, procedimiento más sencillo que el empleado en la fabricacion de éstos, y prestábase con mayor docilidad para la expresion de toda clase de dibujos, pues libre de las trabas que imponia á los artífices de uno y otro pueblo el trazado geométrico á que debian sujetarse en los ALICERES, podian ya representar en los AZULEJOS toda suerte de ornamentacion, independientemente del procedimiento en cuya virtud revisten los primeros los muros de los edificios tanto árabes como mudejares.

Mas, ¿á qué obedecia esta modificacion que apartaba más y más las industrias de mudejares y mahometanos? ¿Qué razones autorizaban al postre la fabricacion de aquellas planchas de barro cocido, colorido y esmaltado, en el cual se trazaban de relieve lazos, cintas, cubos y rombos, y en general las combinaciones utilizadas en los alicatados por los granadinos? No era ciertamente la causa que reconoce la trasformacion indicada, distinta de aquella otra que procuramos notar arriba, al señalar el tránsito de la obra de mosáico vidriado, ó *foseifesa*, á los ALICERES, pues que así como en la fabricacion de estos últimos se aspiró á simplificar el procedimiento, sustituyendo á aquella superficie de pequeños cubos de vidrio trasparente con el esmalte ó vidriado, ó lo que es lo mismo, el punto con la línea, así tambien en esta última época de la cerámica aplicada á la arquitectura, fué á su vez sustituida por los mudejares, entre quienes el arte al cabo se amanera por su forzada estabilidad, aquella línea en que se resuelven los cubos de la labor de *foseifesa*, recuerdo de las *tessellas* griegas y romanas, por la superficie, último límite de la simplificacion, si bien no hubo de serlo en el procedimiento; estrellas, lazos y rosetones, grecas, y más adelante flores y hojas de relieve, muestran con profusion los AZULEJOS mudejares, de que existen en muchas poblaciones de nuestra España riquísimos tesoros, como se conservan al par en los establecimientos científicos públicos y particulares (1), no siendo, en verdad, las poblaciones andaluzas, donde aparecen los AZULEJOS en la XV.ª centuria, las ménos afortunadas en este linaje de producciones artísticas, que pueden reputarse como verdaderamente españolas.

Ofrece muy estimables ejemplos de AZULEJOS en la antigua córte de los Abbaditas, demás del notabilísimo *Palacio del Duque de Alba*, vulgarmente llamado *Las Dueñas*, fábrica á todas luces de la segunda mitad del siglo XV, donde

(2) Véase el número VIII de la 1.ª de las dos láminas que ilustran la presente *Monografía*, donde ofrecemos el diseño de tres AZULEJOS de relieve, procedentes de Toledo, que se conservan con otros muchos en los salones del *Museo Arqueológico Nacional* y fueron regalados á dicho establecimiento por el malogrado artista D. Ceferino Díaz Moraleda. No ménos curiosa, y acaso más importante, es la coleccion que posee el discreto académico de la de San Fernando D. Nicolás Gato de Lema en su selecto Museo, el cual llama justamente la atencion de los entendidos.

se muestran empleados, además de los zócalos, para la exornacion de pavimientos, cual acontece en el patio principal de dicho edificio, en la no ménos afamada *Casa de Pilatos*, obra ya del siglo XVI, en la cual se muestran fundidos en los AZULEJOS que revisten sus muros los caractéres artísticos de la época del Renacimiento con los perpetuados por los mudejares; siendo de notar, por último, en ellos, la aplicacion de la purpurina, que viene á prestar mayor realce á esta industria, digna por tantos títulos de estudio.

No terminaremos nuestro ya fatigoso trabajo, sin hacer especial mencion de una suerte de AZULEJOS de relieve, en los cuales, lejos de encontrarse la peregrina exornacion denominada de *reflejos metálicos*, se halla empleado el oro para la decoracion de los mismos. Existen, por fortuna, dos muy curiosos ejemplares de esta singular especie, en los salones del *Museo Arqueológico Nacional*, y aunque desdichadamente han perdido en parte la ligera capa de oro que los cubria, facilita esta circunstancia el estudio del procedimiento empleado en la fabricacion de los indicados AZULEJOS. Trazado en el barro fresco el dibujo en relieve que ostentan, y coloridos para formar una estrella los pequeños rádios de ésta, de una materia oscura, eran en tal disposicion sometidos á la accion del fuego, despues de haberse extendido sobre su superficie el baño de plomo destinado á producir el esmalte; aplicábase sobre éste en los rádios referidos muy ligeras láminas de oro, adheridas al esmalte; y vitrificados segunda vez, quedaban las láminas de oro sujetas á la cuenca formada para recibirlas, dando así por terminada su fabricacion. La escasez de estos AZULEJOS en las fábricas mudejares que se conservan todavía, parece autorizar la sospecha de que hubieron de emplearse para la decoracion de los departamentos de mayor importancia de los edificios, pues á ser de otra suerte habrian llegado á nuestros dias con mayor abundancia. Mas sea de ello lo que quiera, dignos son en justicia de ser estudiados, pues constituyen una variedad notable en la industria de los AZULEJOS, cultivada aún con éxito en España. Nada diremos de los que revisten totalmente los muros del magnífico salon mandado labrar en el Alcázar de Sevilla por la magnificencia del César Cárlos V, así como tampoco de los retablos de AZULEJOS que se conservan en la *Capilla de los Reyes Católicos* del mencionado Alcázar, y en San Isidoro del Campo, en Sevilla: su estudio nos llevaria léjos de nuestro propósito, y dejamos para plumas más autorizadas que la nuestra el intentarlo, no sin consignar ántes, por lo que se refiere á los AZULEJOS historiados, que adquieren en la edad moderna tan singular preponderancia, que gozaron tambien de igual predileccion en las regiones orientales, segun acredita el palacio que á fines del siglo XVI ó principios del XVII, construye en Ispahan Schah Abbas I, uno de los reyes del Iran que disfruta de mayor y más merecido renombre, por el grado de esplendor que alcanzan las artes en su reinado (1).

(1) Mr. Jacquemart, en su *Histoire de la Céramique* escribe á este propósito: «Schah Abbas Ier, qui régnait de 1588 á 1628 de notre ère, fut en quelque sorte le Louis XIV de l'Iran. Dans le palais qu'il fit construire à Ispahan, on remarque de grands tableaux de deux metres de long sur un mètre cinquante de haut, représentant différents sujets de l'histoire de Perse. Ils sont composés de carreaux ou briques (AZULEJOS) de cinquante centimètres carrés, et l'on y compte cinq ou six couleurs et des tons fondus (pág. 151).



(Altura 0,5… long. …)



(… long. m. 0,99)

… J. M. Mateu, Relatores 4

URNAS SEPULCRALES DEL SIGLO XIV PROCEDENTES DE VALENCIA

Museo Arqueológico Nacional

URNAS SEPULCRALES

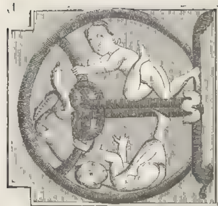
DEL SIGLO XIV,

PROCEDENTES DE VALENCIA,

POR

DON MANUEL DE ASSAS.

I.

 [1]

Curioso estudio, importante y hasta ahora no formulado en todos los extremos que abraza, es la historia de la forma exterior y de la ornamentacion de los sepulcros cristianos en España durante todo el período de la Edad-media. Desde hace algun tiempo venimos recogiendo datos acerca de tal materia, y, ayudados por ellos, vamos á trazar compendiosa reseña, que podrá servir de bosquejo ó de estímulo para que alguno desarrolle, ó acaso nosotros mismos, en otra circunstancia, desenvolvamos con mayor extension el mismo tema.

Desde los primitivos tiempos de la monarquía asturiana encontramos dos géneros de sarcófagos: 1.°, el simple *lucillo* ó arca sepulcral de piedra, completamente aislado, ó arrimando á un muro alguna de sus cuatro caras; 2.°, el arco sepulcral en que el arca se incluye ó entrega en hornacina de tanto fondo cuanto es el ancho de la cubierta ó tapa de la elevada tumba, que sólo deja ver su frontal ó parte anterior.

Pertenece al género primero el sepulcro de mármol ó de alabastro existente en el Panteon de los Reyes en la catedral de Oviedo; y al segundo, los dos que tambien subsisten en el claustro de la Colegiata de Covadonga, uno de los cuales es copia del más antiguo. Ninguno de ellos presenta escrita fecha alguna; pero dedúcese su época de los caractéres de la ornamentacion, que perteneciendo al estilo latino-bizantino, con preponderancia de este último elemento, como se ve en las iglesias de Santa María de Naranco y San Miguel de Lino, junto á Oviedo, en la de Santa Cristina de Lena y otras del tiempo de Ramiro I (843-850), autorizan para creer que ambos sarcófagos se labraron durante este mismo reinado. El citado lucillo de la catedral ovetense, consta de cuadrilonga urna ó arca, y de cubierta ó tapa en forma de cofre. Completamente lisa es la urna: bien al contrario la cubierta, que está cuajada de ornatos. Más ancha y larga ésta que aquella, ofrece dos cabeceras verticales, y corriendo de una á otra por la parte media superior, ancha faja horizontal, dos á los lados de ésta, cóncavas y en contrarios derrames, y otras tantas más estrechas, planas y tambien verticales, constituyendo el saliente borde. Son sus adornos bizantino ataurique de dobles postas con follajes agudos, orlado de sencillo funículo en las fajas cóncavas; de hojas alternas subiendo y bajando, con tallos en figura de impages en las verticales; y en la horizontal, bien ejecutada inscripcion, acompañada de círculos incluyendo cuadritos curvilíneos y otras figuras, cuya leyenda, distribuida en dos renglones que corren á lo largo de la tapa, dice de este modo:

INCLUSI TENERUM PRAETIOSO MARMORE CORPUS
AETERNAM IN SEDE NOMINIS ITHACII.

1 Copiada de un códice del siglo XIV.

Las verticales cabeceras se embellecen con el griego monograma de Cristo, flanqueado por las letras *alpha* y *omega*, circunscrito por sencilla corona y asentado sobre gruesa columnita: á cada lado una pareja de aves afrontadas tiene en medio airoso jarron con rozagante planta á manera de vid. Reúnense, pues, en este monumento las letras latinas y los funículos visigodos, á los bizantinos atauriques, impages, figuras geométricas y parejas de séres animados, puestos simétricamente, y con jarrones ú otros objetos en medio, todos caractéres distintivos del estilo arquitectónico de Bizancio, segun se ven en edificios del Imperio de Oriente, tales como la catedral de Aténas, la iglesia de San Vidal en Ravenna y otras.

Apoya nuestra opinion acerca de la época que asignamos á este sepulcro, la semejanza de forma entre su cubierta y la direccion de su epitafio á lo largo de la tapa, con el del obispo Andelochus en Estrasburgo, casi del mismo tiempo (830), y cuya inscripcion se divide en dos renglones, conteniendo además otro con la fecha en la faja vertical, como sigue:

ANDELOCHUS PRÆSUL AD DEI LAVDES AMPLI
FICANDAS HANC EDEM COLLAPSAM INSTAVRAVIT.
DCCCXXX.

Del mismo siglo, y semejante en su forma, es tambien el de San Erkembrode en Saint-Omer en Francia. Ambos cargan sobre leones que adornan las cuatro caras de las urnas, y éstas y las cubiertas son de iguales dimensiones horizontales; todo lo cual nos induce á creer que el arca del Régio Panteon de Oviedo no fué primitivamente compañera de su cubierta, debiendo tener más analogía con los citados de allende los Pirineos, por sus apoyos de leones, y por estar ornamentadas sus caras; lo cual se corrobora con lo que de este sepulcro afirma el cronista Ambrosio de Morales en su obrita que intituló *Viaje Santo*, diciendo ser «de mármol, con labores *por todo él*, de follajes harto buenos.»

Durante la época visigoda no encontramos epitafios cuyos renglones corran á lo largo de las laudas, sino ántes bien en sentido contrario, aunque son numerosos los que de aquel período tenemos copiados.

No creemos que la acofrada forma de la cubierta apareceria por primera vez en el sepulcro del Real Panteon ovetense, ni áun en más primitivo tiempo de la monarquía asturiana, puesto que ya la encontramos bastante análoga en la tapa de la tumba existente ó que existió en la catedral de Sevilla, empotrada en un ángulo del patio del ante-cabildo, siendo de mármol, y adornando sus dos planos derrames con círculos intersecados y otros, con florоncillos, vórtices y algunos detalles más; y la cara superior horizontal con cenefas de vibrados en sus cabeceras, y con larga inscripcion cuyos renglones corren, no como la de Oviedo, sino como las visigodas mencionadas. Pertenece la de Sevilla al año 641, y dice como sigue:

. . . .
. . . .
BEATA TENENS
IAMQVE NOVEM LUSTRIS GAU
DENS DVM VITA MANERET
SPIRITVS ASTRA PETIT COR
PVS IN VRNA IACET
OBIIT IDEM PONTIFEX SUB DIE PRI
DIE IDVS NOVEMBRES
ERA DCLXVIIII
IN HONORE VIXIT ANNOS
QVINQVE MENSES VI
NON TIMET OSTILES
IAM LAPIS ISTE MI
NAS.

El niño Ithacio, de quien habla la inscripcion del sepulcro de Oviedo, sería acaso hijo del rey Ramiro I, más bien que no de la reina Doña Jimena, esposa de Alfonso III, el Magno, á pesar de suponer esto último el cronista

Ambrosio de Morales; bien sin fundamento, puesto que en la gran lápida colocada sobre una puerta en el interior del Régio Panteon ovetense, y cuya leyenda comienza diciendo: «*En este Real Panteon yacen los cuerpos de los Señores Reyes y Reinas siguientes,*» no se nombra á la citada reina, sino á «*La Señora Reina Doña Geloira, mujer del Señor Rey D. Bermudo, la Señora Reina Doña Urraca, mujer del Señor Rey D. Ramiro I y otros muchos cuerpos de Señores Príncipes, Infantes é Infantas;*» ni tampoco las relaciones de cronistas ni antiguos documentos manifiestan que allí fuesen enterradas otras más que las referidas, la reina Teresa y las esposas de Fruela I, Munia; de Ordoño I, Munia Domna, y de Alfonso III, Doña Jimena.

El más antiguo arco sepulcral del claustro de Covadonga consta de hornacina con ancha archivolta, y arca ó caja asentada sobre tres cabezas de leones, y con cubierta plana algo más ancha que la urna; todo empotrado en la pared casi hasta el vivo del frontal y de la archivolta. Llenan el espacio de ésta, del intrados y del fondo del arco, del frontal y del borde ó parte anterior de la tapa, un jinete toscamente ejecutado, una cruceta griega, florones de seis hojas, contarios, dientes de sierra, zigzags ó vibrados, rombos, círculos intersecados y otras figuras geométricas, evidentemente copiadas de la arquitectónica ornamentacion de Bizancio; así como las cabezas de leones, en medio de su rudeza, recuerdan las esculturas del arte asirio. Sobre la cubierta se realza el retorcido báculo de prelado, episcopal ó abacial. El estilo bizantino predominante en la ornamentacion nos impele á opinar que este enterramiento puede ser tambien del reinado de Ramiro I; y corrobora nuestra opinion la semejanza existente entre él y las tumbas carlovingias que hemos visto en el claustro de San Severino en Burdeos.

El primer género de sarcófagos, el *lucillo*, se presenta desde el principio del asturiano reino, y áun desde ántes, bajo dos distintas formas: la de planta cuadrilonga, ó sea de paralelógramo rectangular con cubierta acofrada como el enterramiento de Ithacio arriba descrito; y la de planta de trapecio ó ataudada con tapa atumbada. De esta última forma, segun Ambrosio de Morales en su citado *Viaje*, era el que se encontraba en el Real Panteon de Oviedo ó iglesia del Rey Casto, del cual dice lo siguiente:—«La tumba de piedra que está en entrando frontero de la puerta, alta del suelo hasta dos piés, como todas las demás, más angosta á los piés que á la cabeza, si tuvo alguna labor ó letra, ya está gastada. Tiénese por cierto por tradicion de unos en otros, que es sepultura del rey don Alfonso el Casto, y en estar frontero de la puerta se cree más; y nuestras historias dicen como se sepultó en esta iglesia, y no hay duda sino que se labró para esto.» Manifiesta á continuacion hallarse entónces este sepulcro al lado derecho del mencionado de Ithacio. El *Libro Gótico* de la catedral ovetense afirma que este lucillo sin epitafio se adornaba sólo con *las armas reales*, «por las que debe entenderse su vencedora espada y armas de guerra, pues el uso del blason es mucho más moderno,» como ántes que nosotros ha dicho acertadamente algun escritor. Si puede dudarse qué personaje fué sepultado en el sarcófago de que tratamos, es evidente, sin embargo, que perteneció á la época de los reyes de Astúrias, puesto que, segun dicen, desde que muerto el rey Don García en 914, se trasladó la córte á Leon, no se volvió á inhumar en el Panteon de Oviedo ninguna otra persona de la Real Familia.

Hemos indicado incidentalmente que áun ántes de la irrupcion musulmana existian ambas formas de lucillos; probado queda, en cuanto á la cuadrilonga y acofrada, con la cubierta sevillana del año 641; de la ataudada con tapa atumbada existian cuatro con los piés hácia el Oriente en la visigótica iglesia del territorio llamado Cabeza del Griego, sito en la jurisdiccion de la villa de Sahelices cerca de la de Uclés en la Mancha, destruida, segun parece, por incendio, cuando los islamitas conquistaron nuestra Península; y descubiertas sus ruinas por excavaciones emprendidas en la segunda mitad de Octubre de 1789.

De otros dos sepulcros que existieron en el Real Panteon de Astúrias, y cuyas inscripciones corrian, como la de Ithacio, de un extremo á otro de la cubierta, nos dá cuenta como testigo de vista el citado Ambrosio de Morales con estas palabras:—«Al otro lado, y como entramos, á mano derecha del Casto, en otra tumba con algunas labores están estos versos á la larga con lo demás.

Ordonius ille Princeps quem fama loquetur
Cuique reor simelem sæcula nulla ferent
Ingens consiliis et dexter belliger actis
Omnipotens que tuis non reddat debita culpis
Obiit sexto Kal. Junij Era DCCCCIIII. (Año 866.)

Es Don Ordoño el I, padre de Don Alonso, el Magno.

« En la sepultura siguiente de este lado, semejante á la pasada, dicen las letras:

Obiit divæ memoriæ Ranimirus Rex die Kal. Februarij. Era DCCCLXXXVIII. Oblestor vos omnes qui hæc lecturi estis; ut pro requie illius orare non desinatis.

Es Don Ramiro el I, padre del rey Don Ordoño, que está cabe él; y, así, abuelo del Magno. »

Parécenos que sería arco sepulcral el enterramiento que vió Morales en el mismo panteon, y acerca del cual se expresa de este modo: «En otra sepultura más abajo en otro sepulcro sin bulto en tumba de piedra *debajo de arco*, dicen las letras á lo largo por la tumba:

Incolit hic tumulus ex Regali semine corpus Geloire Regine, hoc loculo qui ejus...

Lo demás de este epitafio no se lee bien por la mucha antigüedad: sólo se entiende, como dice adelante, que la pasó allí á esta reina otra llamada Doña Teresa. Por esto parece que sea la sepultura de la infanta Doña Elvira, monja, hija de Don Ramiro II, y que la puso aquí la reina Doña Teresa, mujer de Don Sancho el Gordo; y si por intitularse Doña Elvira aquí reina, esto no se sufre, podemos decir que sea la reina Doña Elvira mujer de Don Bermudo II, y que la pasó la reina Doña Teresa, mujer de Bermudo III.» Y el Rmo. P. Maestro Fr. Enrique Florez, anotando las precedentes frases, añade: «Más propio parece decir que fué Doña Elvira, segunda mujer de Don Ordoño III, porque la mujer de Don Bermudo II, yace en Leon en la primera sepultura que refirió Morales en la pág. 43. Y Doña Elvira, mujer de Don Ordoño III tuvo por inmediata sucesora á Doña Teresa, que se dice aquí haberla trasladado allí, acaso del convento donde murió (pues entró en Religion), y es creible que habiéndola conocido y tratado (pues fueron coetáneas), se moviese por eso á sacarla del convento y trasladarla á Oviedo con otras personas Reales. A esto favorece el que la sepultura está seguida á la de Doña Urraca que habia muerto ántes.»

Por último, durante la monarquía asturiana se labraron ya lucillos pequeños, puesto que manifiesta Ambrosio de Morales que en el referido panteon «tambien hay otras tres (sepulturas) chiquitas que deben ser de infantes niños.»

Las cubiertas de los sepulcros, en aquella época, fueron de tres distintas formas, á saber: la *acofrada*, la *alumbada* y la *llana* ú horizontal: pertenece á la primera la tapa del sepulcro de Ithacio; á la segunda, la del que se supone ser de Alfonso II, el Casto, y á la tercera, la del referido arco sepulcral de Covadonga y otra del lucillo que existió en el régio panteon ovetense, y del cual dice el citado Ambrosio lo siguiente: «Entre esta sepultura (la de Ithacio) y la pared hay un poquito espacio; y éste ocupa otra sepultura llana sin título (epitafio) ni tumba (cubierta atumbada), y con algunas labores. Puédese bien creer sea la de Don Alonso el Magno... »

Pasando ahora á la época de la monarquía leonesa, encontramos en los primeros tiempos, si bien en el territorio de Astúrias, la cubierta llana con inscripcion corriendo de extremo á extremo, en una lápida de $1^m,60$ de largura, por $0^m,50$ de ancho, traida á nuestro Museo Arqueológico Nacional por el Sr. Rada y Delgado, y que procede del concejo de Piloña y parroquia de Ques, junto al Infiesto villa capital del concejo. Manifiesta su fecha el epitafio, grabado á trépano, con las palabras siguientes:

OBUIT FAMULUS DI SEV
ERUS VI KDS ABRLS
ERA DCCCCLXV

Dice que *murió el sierro de Dios Severo el sexto dia de las kalendas de Abril*, *Era DCCCCLXV*, que es el año 927, el mismo en que abdicó la corona el tercer rey de Leon, Alfonso IV.

En el Real Panteon ó capilla de Santa Catalina, de San Isidoro de Leon, situado en el claustro y fuera de la iglesia, aunque bajo su coro alto, vieron Ambrosio de Morales y el obispo de Pamplona Don Fr. Prudencio de Sandoval, además de otros sepulcros, varios lucillos con cubierta llana, de los cuales citaremos en primer lugar los siguientes: Los de Bermudo II, el Gotoso, que murió en el año de 999, y de su mujer Doña Elvira, madre del rey Alfonso V. El de Don Sancho el Mayor, rey de Navarra, padre de los monarcas Fernando I, el Magno, de Castilla, García de Navarra y Ramiro I de Aragon, que fué fundador del monasterio benedictino de San Salvador de Oña, en donde fué inhumado, y desde allí le trasladó á Leon su hijo Fernando, el Magno. El de Alfonso V, el Noble, que

murió el dia 25 de Mayo de 1027, y el de su esposa Doña Elvira, hija del conde Melendo, señor del Vierzo, muerta en 3 de Diciembre del año de 1010. El de Bermudo III, que pereció en Támara á manos de su cuñado Fernando I, en 1037, y el de su consorte Doña Gimena, hija del conde D. Sancho. El de Fernando I, el Magno, que falleció el 5 de Mayo de 1071, y el de su cónyuge Doña Sancha, reina propietaria de Leon, Galicia y Portugal por muerte de su hermano Bermudo III. Finalmente, el de Doña Isabel, hija del rey Luis VI, el Gordo, de Francia, y esposa de Alfonso VI de Castilla y de Leon.

Advierte Morales que las diez recordadas tumbas de la capilla de Santa Catalina, eran altas, de piedra, algunas muy grandes, todas con cubiertas llanas, y varias de éstas tenian grabadas como dibujo las figuras de los reyes allí sepultados; pero ninguna se adornaba con *bultos* ó estátuas yacentes.

Mencionaremos en seguida otros sepulcros del mismo panteon, por algunas particularidades que los dos citados autores expresan, y que insertaremos despues de los correspondientes epitafios.

Hic R. Domnus Garcia rex Portugaliæ et Galetiæ, filius regis Magni Fernandi. Hic ingenio captus à fratre suo, in vinculis obijt. Era MCXXVIII kalendas April. (22 de Marzo del año 1090.

Es Don García rey de Portugal y Galicia, hijo del rey Fernando I: quitóle el reino su hermano el rey de Castilla Sancho II, y le aprisionó en el castillo de Luna, donde murió, porque Alfonso VI, sucesor en el trono castellano, no le quiso restituir los Estados de que Sancho le habia destituido. Por esto mandó García que le enterrasen con las prisiones; y sobre la llana cubierta estaba grabado con su argolla al cuello y cadena que bajaba desde allí á las esposas y grillos. Esta manera de representar las personas, grabando las figuras en las lápidas sepulcrales, continuó usándose durante toda la Edad-media

Nobilis Urraca iacet hoc tumulo
Hic R. Domina Urraca regina de Zamora
tumulata, Esperiæque decus heu tenet hic
filia magni regis Fernandi, hæc ampli-
loculus: hæc fuit optandi proles regis
ficabit ecclesiam istam et multis muneribus
Fernandi, ast regina fuit Sancia quæ
ditavit, et quia beatum Isidorum, super
genuit, cencies undecies Sol volverat, et
omne diligebat, eius servitio subiu-
semel annum, carmen quod obtentes sponte
gavit. (Objt Era MCXXXVIII Año 1100.)

Es la infanta Doña Urraca hija de Fernando I, señora de Zamora, que en la precedente inscripcion y en varias escrituras se titula reina, y murió sin casarse. «Su sepulcro (dice Ambrosio de Morales) es extrañamente rico; el arca de mármol blanco muy excelente; la cubierta, en que está á la larga el epitafio, es tumbada y de aquel pórfido morado... Así resplandece agora como si ayer lo acabaran de pulir.» Este rótulo es de los que, segun Sandoval, se llamaban *letreros intercalares*, por tener colocados sus renglones de tal suerte, que es necesario para seguir su narracion leer primero todos los pares y despues los impares. Para facilitar su lectura hemos puesto aquellos de letra cursiva y éstos de redonda y comenzando más á la izquierda.

Hoc Urraca iacet, pulchro regina sepulchro regis Adefonsi filia, quippe boni, et mater imperatoris Adefonsi. Undecies centum, decies sex, quatuor annos, Martis mense gravi cum moritur numeras (Marzo de 1126

Es la Reina Doña Urraca hija y sucesora en el reino de Alfonso VI, y madre de Alfonso VII, el Emperador. Morales observa que, «aunque en los versos de su epitafio dice que está enterrada en hermosa sepultura, no es más que una arca lisa con la cubierta lisa;» y Sandoval manifiesta estar grabada «la Reina en la lápida que cubre la sepultura, el trajo antiguo y tocado de la montaña.

Hic requiescit famulus Dei Fernandus, Fernandi regis filius, qui obijt Era MCCXXV. (Año 1187.)

Es el infante D. Fernando hijo del rey Fernando II de Leon, y de la segunda mujer de éste Doña Urraca Lopez, hermana de Diego Lopez de Haro, señor de Vizcaya. Morales dice: «Está atravesada su sepultura entre sus padres, y es pequeña.»

Esperie speculum decus Orbis, gloria Regni.
Hic requiescit regina domina Sancia soror imperatoris Ade-
justitiæ culmen et pietatis apex Sancia pro
fonsi filia Urracæ regina et Raymundi hæc statuit
meritis, immensum nota per Orbem, pro dolor exi-
ordinem regularium canonicorum, in ecclesia ista, et quia
guo clauderis tumulo, solvis sex centos,
dicebat beatum Isidorum sponsum suum,
demptis tribus egerat annos, sum pia sub-
virgo obiit Era MCLXXXXVII pridie Kal. Martij.
cubit finis. Era Februarij.

Es Doña Sancha hija de la reina propietaria Doña Urraca y de su primer marido Don Ramon ó Raimundo de Borgoña. De ella dice Sandoval que «no fué reina más de tener el título como lo usaron en aquellos tiempos, llamar *reyes* á los hijos segundos por honrarlos.» El epitafio es tambien de renglones intercalados, como el de la infanta Doña Urraca, hija de Fernando I el Magno, de que ántes dimos cuenta. «Advierta aquí el lector (nota el P. Mtro. Fray Antonio de Yepes), que con mucha propiedad, diciendo el epitafio Era MCLXXXXVII, el obispo de Pamplona no traslada era sino año; porque realmente los canónigos reglares no entraron en el monasterio de San Isidro hasta cerca de los años de 1200, reinando en Leon el rey Don Alonso, hijo del rey Don Fernando; y en el número que señala no reinaba sino su padre Don Fernando.» Murió, pues, Doña Sancha el último dia de Febrero del año 1197.

«Hay (dice Morales) arrimados á las paredes otros tres lucillos altos, pequeños; no tienen letras, deben ser de infantes.»

Trasladándonos ahora mentalmente á orillas del rio que dió su nombre al reino de Aragon, recordaremos que dentro del monasterio de San Juan de la Peña, situado en las asperezas del monte Uruel, en los Pirineos, cerca de la ciudad de Jaca, se erigió el primitivo panteon de los reyes navarros y aragoneses. Allí se reunieron varios lucillos en forma de ataud con cubierta atumbada, sin ornato de ningun género, conteniendo, segun dicen, las 34 régias personas siguientes:

Reyes de Navarra, Sobrarre y Ribagorza.—Garcia Ximenez, primer rey de Sobrarve (716-758), y su esposa Enega; su hijo y sucesor Garci Iñiguez (758-802), y su mujer Teuda ó Toda; Fortun Garcés, hijo de los anteriores (802-815); Sancho Garcés, hijo ó hermano del precedente (815-832), y su conjunta Galindo; García Ximenez II (832-840); Garci Iñiguez, hijo de Iñigo Arista (867-885), y su esposa Urraca, condesa de Aragon, por cuyo casamiento se reunió este Estado con el reino de Navarra; Sancho Garcés Abarca (891-920), y su cónyuge Toda ó Urraca; García Sanchez Abarca (920-969), hijo de los antecedentes, y su mujer Teresa Galindez; Sancho Garcés Abarca II (969-993), y Urraca Fernandez; el hijo del anterior, Garcia Sanchez, el Tembloroso, (993-1000), y su esposa Ximena; Caya, señora de Ayvar y Munia Elvira ó Mayor, última condesa de Castilla, esposas del rey Sancho el Mayor (1000-1034), y García Sanchez (1034-1054), hijo del mismo Sancho el Mayor.

Reyes de Aragon.—Ramiro Sanchez, primer monarca de aquel reino (1034-1063), hijo de Sancho el Mayor y Caya, con su mujer Gisberga ó Ermisenda de Roger; Sancho Ramirez (1063-1094), que murió en el asedio de Huesca, y Felicia de Urgel; y Pedro I (1094-1104) y Berta ó Inés.

Infantes.—Pedro, hijo del anterior, que murió muy niño; su hermana Isabel Sanchez; Fortunio, hijo de Sancho el Mayor, y, finalmente, Fernando Sanchez, hijo de Sancho Ramirez.

No todas las personas de las régias familias de aquellos Estados se inhumaron entónces en el panteon de San Juan de la Peña, ni se encerraron en lucillos ataudados ni en sarcófagos tan modestos y sin adorno; siendo buena prueba de ello el sepulcro de las tres hijas del rey de Aragon Ramiro I, que fueron Doña Urraca, Doña Sancha, condesa de

Tolosa, y Doña Teresa, condesa de Provenza; la primera, monja desde muy jóven en el benedictino monasterio de Santa Cruz de las Sorores, cerca de la ciudad de Jaca; la segunda, casada con el conde de Tolosa, Guillelmo III, que algunos cognominan Tallefer, muerto hácia 1045; y la esposa tercera de Guillen Bertrand, que se intitulaba conde soberano de la Provenza, y que en sus segundas nupcias se unió con esta Doña Teresa el año de 1049. Viudas ambas condesas, se retiraron al monasterio mencionado á vivir en compañía de su hermana Urraca: allí acabaron sus dias; y, por último, las tres fueron sucesivamente enterrándose en la misma tumba. Trasladóse el cenobio de las Sorores á la ciudad de Jaca en 1555, y el enterramiento de que tratamos se colocó primeramente en la nueva iglesia, y despues en la Sala Capitular. Los lados mayores del arca sepulcral, que es cuadrilonga, se dividen cada uno en tres compartimentos, por medio de columnas de estilo románico, con capiteles de follaje, de los cuales arrancan sencillísimos arcos carpaneles, en cuyas enjutas, sobre las columnas de enmedio, suben hojas en un lado, al par que en el contrario despliegan sus alas dos águilas posadas en los capiteles, por carecer de arco el compartimento central. En ambos costados de la urna se representan pasajes de la vida de San Jorge, patron de aquel reino, á saber: la lucha con otro guerrero y con la *fiera* para libertar á la *doncella*, á quien confortan dos mujeres entre tanto que por el buen éxito de su empresa ora fervorosamente el clero; y, finalmente, su gloriosa muerte, llevando dos ángeles al cielo su alma, representada por desnuda figura humana, encerrada dentro de ojival aureola á manera de la *vesica piscis* ó *diagonos*. Todo esto se distribuye, algo desordenadamente, en los seis compartimentos.

Un lado menor se adorna totalmente con sólo el monograma de Cristo dentro del círculo, figurando estar todo, excepto las letras, hecho con perlas y piedras preciosas, y teniendo en su centro otro circulito en que se incluye el celestial Cordero al pié de latina cruz. La presencia del sagrado monograma nos hace creer que esta cara es la cabecera del sarcófago. En la contraria, simétrica pareja de grifos rampantes, colocados mútuamente de espaldas, vuelven las cabezas á mirarse: sus colas terminan en exuberantes follajes casi á la manera del ornato *grutesco* de la decadencia del arte romano y del Renacimiento, y saliendo fuera de gran corona de laurel que circunscribe los cuerpos de ambos animales fabulosos. Los ángulos del sepulcro exórnanse, por esta cara, con columnillas de relieve: dos en el del izquierdo del espectador, asentadas sobre otra de ménos altura ó largo; y, en el derecho, posa sobre la columna, mayor que las otras dos, grande águila con las alas recogidas. El enterramiento es de mármol, tiene 1 metro y 82 centímetros de largura, y fué labrado entre los años 1096 y 1100.

La costumbre de enriquecer con arquerías de relieve y figuras humanas las caras de las urnas sepulcrales, como acabamos de indicar, no apareció por primera vez en el precedente monumento: encontrámosla ya en extranjeros sarcófagos de principios de la Edad-media, tales como el ya citado de Andelochus de Estrasburgo, y muchísimo ántes en el período del *arte proto-cristiano* que floreció durante las diez grandes persecuciones de los emperadores romanos contra el Cristianismo, como se ve en España en el de Hellin hoy custodiado en el edificio de la Real Academia de la Historia, y en Italia en los de Anicius Probus, Junius Bassus y otros, copiados en la obra que se titula *Roma Subterránea*.

Hácia aquel tiempo, ó acaso áun algo ántes, sepultábase en liso lucillo cuadrilongo con cubierta de dos derrames y apoyado sobre una pareja de leones, en la iglesia de Santillana, monasterial á la sazon, y en donde subsiste en la nave lateral de la Epístola junto á la sacristía, la infanta Doña Fronildi, hermana del gran conde de Castilla Fernan Gonzalez y nieta del conde Rodano y su mujer Doña Guntroda. No sabemos cuándo falleció Doña Fronildi; pero si que en el año de 1001 otorgó escritura de donacion dando al mismo monasterio de Santa Juliana, el de San Julian de Mortera, el de San Pedro de Campo Pau y otros muchos bienes inmuebles.

Tambien decorado con arcos, pero no con humanas figuras como el ya descrito de las tres hijas del aragonés rey Don Ramiro, es el lucillo de Alfonso I de Aragon cognominado el Batallador y titulado emperador despues de casarse con Doña Urraca, reina propietaria de Castilla y Leon como hija y heredera del rey Alfonso VI, el Bravo. Murió durante el año de 1134, y fué enterrado en el Real monasterio de Montearagon, situado sobre cierta colina á una legua de la ciudad de Huesca. El sepulcro, que es paralelógramo-rectangular con cubierta de cuatro derrames, decórase en sus lados ó caras mayores con arquerías compuestas, en cada lado, de cinco arcos angrelados, y de seis columnas que los sostienen con toscos y lisos capiteles acampanados é impostas sencillísimas: un floroncillo de seis hojas sirve de escaso adorno á las enjutas ó espacios mediantes entre cada arco y el inmediato. Todo lo demás del monumento es completamente liso. La altura del sarcófago, sin contar el zócalo, excede bastante de un metro: el ancho es casi de dos. La forma, en cuatro derrames, de la cubierta de este enterramiento, se encuentra fuera

de España en otros más antiguos, tales como los arriba mencionados, del obispo Andelochus en Estrasburgo (830) y de San Erkembrode en Saint-Omer (siglo IX).

En el mismo Real monasterio se colocó, junto á la anterior sepultura, otra más pequeña que, segun el P. Ramon de Huesca, contenia el cuerpo de una infanta de Aragon muerta á los pocos años de su edad. De carácter artístico muy análogo al de Alfonso el Batallador, si ambos no son completamente contemporáneos, deben distar muy pocos años en sus fechas perteneciendo los dos al arte del siglo XII. Las formas del arca y de la cubierta son del todo semejantes á las del sepulcro de este rey y tambien como éste se decora con arcos de relieve, si bien en el de la infanta son solamente tres las arcadas y cuatro las columnas de cada costado. Sobre liso y bajo zócalo asientan las columnas, que constan de basa con simple bocel, fuste cilíndrico y capitel acampanado, sin ornato y con ábaco cuadrado rectilíneo de un solo filete. Las archivoltas contienen pocas molduras; y, por ornato, doble zigzag, que corriendo por sus frentes y por los intrados, van uniéndose por sus ángulos salientes y separándose por los entrantes, de modo que forman losanges vaciados. Llena cada enjuta una cabeza de toro con rostro casi humano, y corre, sobre estos relieves y los arcos, estrecha imposta exornada con hojas de agua, vueltas las puntas hácia abajo. Adórnanse los derrames laterales de la cubierta ó tapa con trenzados en que se combinan líneas rectas con curvas, incluyendo, entre éstas y aquéllas, caras de hombre aisladas. No contiene el monumento más escultura que la mencionada.

Hácia este tiempo aparece nueva y más grandiosa forma de lucillo, pero cuyo uso nunca fué muy general: es el mausoleo de dos cuerpos, inferior y superior, y cuyo ejemplar más antiguo, que conocemos, es el sepulcro de los Santos mártires Vicente, Sabina y Cristeta, erigido en la basílica de su advocacion extramuros de la ciudad de Ávila. Su estilo artístico es el románico, vigente durante los siglos XI y XII. Su planta es cuadrilonga: el cuerpo bajo es diáfano y consiste en exentas columnas, pareadas y cuadruplicadas, un sostén de figura humana, impostas sobre éste y aquéllas, arcos y macizos pilastriformes arrancando de las impostas. Las columnas de los lados anchos se parean en fondo: las de los ángulos se cuadruplican formando cuadro; y, retorciéndose los fustes de éstas, pasa el capitel de cada una á ocupar el punto á plomo sobre la basa de su inmediata á la derecha del espectador. En el centro de los lados estrechos se presenta, en uno, aislada columna, y en el contrario, á modo de cariátide, figura de hombre barbado y cabelludo, con talar traje como el atribuido tradicionalmente á los apóstoles, sosteniendo la imposta con todo su antebrazo y mano derechos, y recogiendo con el izquierdo el manto junto á su cintura. Todas las basas son cuasi-áticas; los fustes cilíndricos y exornados con estrías verticales y espirales, pometados, trenzados y hojitas; los capiteles acampanados y revestidos de follajes subientes, y rematando algunos de éstos en forma de volutas. Las impostas asientan sobre columnas pareadas ó sobre cuadruplicadas: decóranse con bisantes adornados de hojas. De las impostas arrancan cuatro arcos quinquefoliados por cada costado del sepulcro, y dos trebolados por cada cara estrecha. Álzanse los macizos pilastriformes sobre las cuatro impostas angulares, y se decoran con columnillas entregadas en sus esquinas, y con arcaturas de semicírculos pareados cobijando igual número de sagradas imágenes. Otros macizos más pequeños se elevan á plomo sobre las columnas pareadas, conteniendo otras efigies de santos. Corre por encima de los arcos principales, estrecha cornisa rica en follajes a manera de dobles postas. Apóyase en ella, por cada costado, ancho declive como derrame de tejado aparentando estar cubierto con tejas en figura de escamas. Suben desde su parte alta las caras del arca sepulcral que, con la tapa, constituye el segundo cuerpo del mausoleo. Distribúyense las caras anchas de este cuerpo en siete compartimentos por medio de arcos trebolados que recaen en columnas empotradas generalmente lisas, y muy pocas estriadas en espiral, todas análogas en basas y capiteles á las del cuerpo inferior. Llenan los intercolumnios ó compartimentos, historias de una, dos ó tres figuras de relieve, relativas á los santos para cuyas reliquias se labró el suntuoso monumento. Por encima de las columnas sobresalen torres cuadradas, al par que otras cilíndricas y mayores refuerzan los ángulos de la urna. La tapa ó cubierta es de dos derrames y aparenta estar cubierta de tejas formando losanges imbricados. Presenta el sepulcro, por sus caras ó fróntis estrechos, figura algo análoga á la imafronte de las primeras basílicas erigidas por los cristianos. En la cara ó fachada en que hace de sosten la mencionada estátua, cargan sobre ésta dos arcos trebolados, cuyas enjutas se embellecen con florones; y sobre ellos corre angosta cornisa, enriquecida con hojas descendentes, hácia la mitad de altura de los pilastriformes macizos de los ángulos. Sobre esta cornisa ó imposta corrida represéntase de relieve á Cristo sentado, con nimbo crucífero y bendiciendo, incluido en la *vesica piscis*, á cuyos dos lados inferiores hay otros tantos leones alados. Mas arriba para cobijar á Jesús se ha labrado, al finalizar la Edad-media, apuntado doselete ó marquesina

con arquitos conopiales como los del último período del estilo ojival florido. Vénse tambien por estas caras las cilindricas torrecillas que refuerzan los ángulos del lucillo.

En las Astúrias, durante el siglo XII, conservábase todavía la forma del lucillo ataudado con cubierta atumbada: en Santillana, capital de las de su nombre, subsisten en el claustro del antiguo monasterio, que despues fué iglesia colegiata y hoy es parroquial de la poblacion, varios lucillos de dicha forma, colocados en no pequeña série, paralelamente unos junto á otros. Uno de ellos parece haber sido construido por el célebre obispo de Oviedo, D. Pelayo, para un tal Gonzalo, y que el mismo prelado compuso el latino epitafio en verso que á continuacion trasladamos. En un costado de la tumba se lee:

Hic requiescit Gundisalvus......... eclarus.

Y sobre la cubierta:

Amodo datur—Guntisalvus pas et furatur:
Ut resur...........................
Qui.... iste elegi—victricia bella peregi:
In ves.............................
Longinquis partibus moritur,—hac veitur cun duos gu.......
Pelagius episcopus ovetensis.—qui hunc in Christo...... ensis
Hoctavo julii lalentis,—labitur ipse si n.........
LXII, centum post mille notato. (Año 1124.)

Sospechamos que otro de los inmediatos sepulcros encierra los mortales restos del mismo obispo ovetense, que, siendo tal vez nacido en la expresada villa, otorgó grandes privilegios y su herencia á dicha iglesia de Santa Juliana y á su abad D. Pedro, en escritura publicada por el Padre predicador Fr. Francisco Sota, chronista de Su Majestad, en el apéndice de su obra titulada *Chronica de los Príncipes de Astúrias y Cantábria*, si bien creyendo ser el otorgante el rey Pelayo, equivocadamente, puesto que á ello se opone no haber coexistido con este monarca el abad D. Pedro y sí con el referido prelado. Parécenos probable que el señor obispo, cuando renunció la mitra ovetense, se retiraria á vivir en el monasterio de Santa Juliana, y en él mandaria ser enterrado, puesto que autoriza para creer sea su cenotafio otra sepultura del mismo mitrado subsistente en el claustro de la catedral de Oviedo, la circunstancia de no estar completa la fecha del óbito, lo cual solia suceder cuando la tumba, labrada ántes de la muerte del que debia ocuparla, no recibia por fin los restos á ella destinados. Acerca de ésta de la catedral, D. J. M. Quadrado, en la obra titulada *Recuerdos y Bellezas de España*, dice lo siguiente, que sirve de apoyo y de ampliacion á lo que acabamos de enunciar. Trascribe primero la leyenda *Hoc sepulchrum Pelagii Ovetensis episcopi era I. C.ª.....* y en seguida añade: «Las decenas y unidades dejadas en blanco indican que el epitafio se puso en vida del obispo, y que nadie despues se acordó de esculpirlas. Renunciada la dignidad despues de haberla obtenido por 30 años, alcanzó D. Pelayo el episcopado de sus sucesores D. Alonso y D. Martin, volviendo á regirla por algun tiempo en 1143 en el intermedio del uno al otro. Si no hay error en el libro de La Calenda de Oviedo que pone su muerte en 28 de Enero de 1153, debió fallecer D. Pelayo en edad avanzadísima. Los versos de la lápida, que es muy probable sean obra suya, se distinguen entre los de aquel tiempo por su correccion y armonía. Risco los publicó plagados de equivocaciones.

Hunc quicumque vides
Tumulum, qui flore renides,
Celestis fidei
Prospice mira Dei.
Es quod quippe fui,
Quod sum cito, credo futurus;
Nam sic vita brevis
Labitur atque levis.
Unde Deum tota,
Queso, cum mente precare
Ut mihi det requiem
Quam valet ipse dare.

Sic tibi det Xpistus
Veniam quam gliscis habere,
Dic de profundis
Pro me. simul et miserere.»

En la iglesia de San Juan Bautista, de la ciudad de Huesca, que con el adyacente edificio perteneció á la órden de Caballeros Hospitalarios de Jerusalen, hállase puesta sobre repisas, ménsolas ó cartelas que figuran leones, en lo alto del muro, la urna que se dice encierra los restos del infante D. Pedro, hijo primogénito de Ramon Berenguer, conde de Barcelona, y de su esposa Doña Petronila, reina de Aragon (1137-1162); siendo el ejemplar más antiguo que conocemos de sarcófago así colocado en alto.

A mediados del siglo XII encontramos ya la costumbre de representar, en los costados ó caras del arca sepulcral, escenas de la defuncion del cadáver encerrado en la tumba: así se ve en el sarcófago de Doña Blanca de Navarra, hija del rey navarro Don García Ramirez, esposa del monarca de Castilla Sancho III, el Deseado, y madre del Noble y Bueno Alfonso VIII, el vencedor en la muy célebre batalla de las Navas de Tolosa, cuyo parto la quitó la vida en el año de 1156, segun lo manifestaba su epitafio, alrededor de estrecho zócalo, con los siguientes versos, copiados por el cronista D. Fr. Prudencio de Sandoval, obispo de Pamplona.

Nobilis hic regina jacet, quæ Blanca vocari
Promeruit: pulcherrima specie, candidior nive
Candoris prœtium festinans, gratia morum
Fœminei sexus hanc dabat esse decus.
Imperatoris natus rex Sancius illi
Vir fuit, et tanto laus, erat ipsa viro.
Partu pressa ruit, et pignus nobile fudit:
Ventris virginei filius assit ei.
Era millena, centena nonagesima quarta.
Regina constant obiise piam. (Año 1156.

Represéntase en una de las caras del sepulcro el acto de espirar Doña Blanca en su lecho: á su lado, el augusto esposo, confortado en su dolor por dos personajes, cortesanos ó palaciegos, y á la otra parte de la cama seis mujeres, en dos grupos, sin tocas y llorando, entre las cuales se distingue la del centro de las tres más próximas á la moribunda, sostenida al desmayarse por las dos colaterales: esta dama es probable sea Doña Sancha Garcés, hermana de Doña Blanca, casada con Gaston, vizconde de Bearne. El fúnebre monumento se colocó en el régio panteon del monasterio de Santa María la Real, en la antigua ciudad de Nájera, corte de los reyes de Navarra.

La primera época de los bultos sepulcrales, ó sea imágenes de los inhumados que encerraban, tendidas sobre las cubiertas de los sarcófagos, parece comenzar en España á fines del siglo XII, siendo, durante aquel período, no estátuas yacentes, sino muy bajos relieves, como toda la restante ornamentacion, y labrados en la misma pieza de piedra que la gruesa tapa de la tumba. Con este primitivo género de efigies y con muy singulares ornatos se erigieron algunas tumbas en el célebre monasterio de canónigos reglares premonstratenses de Santa María de Benevívere, junto á la villa de Carrion de los Condes en la provincia de Palencia. Uno de estos bultos, con algo ménos bajo relieve que los demás, fué el de D. Diego Martinez de Villamayor, hijo de Martin Martinez, á quien ámpliamente favoreció el rey de Navarra Don García. No siendo ménos estimado D. Diego por el castellano monarca Alfonso VII, el Emperador, que entre otras mercedes le nombró su mayordomo mayor; y habiéndose casado con la condesa Doña María Ponce de Minerva, en quien tuvo dos hijas y tres hijos, disgustado por fin del mundo, retiróse de la corte, y con algunos compañeros se entregó á la vida monástica el año de 1161 en el expresado monasterio de Benevívere, que, como el cisterciense de Sotonoval y el de religiosas de Vilena, de la misma Orden, él mismo habia fundado. Allí espiró por los años de 1176, y fué sepultado en el centro de la capilla ó Sala de Capítulo, en lucillo sostenido por tres leones, y cuyo epitafio esculpido junto á la cabecera, decia de este modo:

Hic jacet Venerabilis Dominus Didacus
Martinez Sarmiento Beneviverensis Ædificator
Patronus et dominus
Obiit Æra MCCXIIII. (Año 1176.

Su tendida efigie de relieve, representada con azor ó alcon en la mano como insignia de alta nobleza, ruda y desproporcionadamente esculpida, se pintó con varios colores imitando á los naturales, siéndolo, por ejemplo, de blanco la túnica; de bermellon el manto, á semejanza del imperial; de morado y negro el forro, representando acaso costosas pieles, á la sazon usadas por los magnates, y, finalmente, se doraron los globulitos que formaban fila á lo largo del cinturon de su espada.

Puédese admitir muy bien que este ejemplar sea uno de los primitivos del uso poco general de la pintura policroma en la escultura en piedra durante la Edad-media, y que cesó á fines del siglo XIV ó principios del XV, excepto, á veces, en santas imágenes y retablos en que, sin embargo, era más general dorar solamente los cabellos y barbas, las orlas y algunas flores sembradas en los vestidos, ó algun otro detalle pequeño.

En Oviedo, durante el mismo siglo XII, se enterraba en lucillo ataudado con cubierta atumbada, la bella Doña Gontrodo Perez, hija de los condes asturianos D. Pedro Diaz y Doña María Ordoñez. Arrepentida aquella de haber sido dama de nuestro rey Alfonso VII, el Emperador, de quien concibió á Doña Urraca, reina de Navarra y despues señora de Astúrias, cuando enviudó el rey navarro retiróse á terminar sus dias en el ovetense monasterio de Santa María de la Vega, de monjas benedictinas que habia fundado y enriquecido, y en el cual hemos visto su mencionado sepulcro. Exórnase la tapa de éste con contrapostas de follaje, circuyendo á veces aves en la vertiente de su costado derecho, otro pájaro, y perros en la del izquierdo: y por la estrecha cara superior corre, desde los piés hácia la cabecera, la siguiente inscripcion:

IC REQUIESCIT FAMULA DEI GONTRODO ERA MCCXXIIII. (Año 1186.)

En el fondo de la hornacina que cobijaba la tumba se leia en antigua letra este epitafio:

¡Heu mors equa nimis, nec cuiquam parcere docta!
Si minus equa fores, poteras magis equa videri.
Gontrodem reliquis, meritis distantibus, equas:
Et nimis equa noces, perimis cui parcere debes.
Nec tamen ipsa perit, sed te mediante revixit.
Spes, decus et speculum, generis, patriæ, mulierum,
Non Gontrodo cadit, fugit hec, cadit hoc, lated illud,
Excessit meritis hominem, mundumque relinquens,
Mundo passa mori, vitam sibi morte paravit.
Sex quater et mille dan eram C geminato.

Hácia el mismo tiempo que el anterior monumento, se labró en el claustro de procesiones del monasterio de Arlanza, en la provincia de Búrgos, el arco sepulcral que se dice ser del célebre Mudarra, hijo bastardo de Doña Sancha la renegada y hermano de los Siete Infantes de Lara, á quienes vengó de su tio y asesino D. Rodrigo, segun cantan nuestros antiguos romances. Lo cierto es que pertenece á persona de aquel nombre, puesto que á lo largo del anterior derrame de la cubierta de su tumba corre y se lee claramente:

HIC REQUIESCIT MUDARRA QUI OBIIT.

Es de estilo románico, como del siglo XII, y consta de grande arcada semicircular cobijando á dos arquitos gemelos uniéndose éstos en el centro de aquella sobre repisa, unos y otra arrancando de impostas; de gruesa columna en codillo por cada lado, y de cornisa con canecillos y metopas encerrando todo el arca ó urna, que no presenta más que su frontal. Exórnanse los arcos, que todos son angrelados, las impostas, los canecillos, las metopas y el bisante de la cornisa, con palmetas, falso ajedrezado, figuras de séres animados, y otros ornatos propios de su estilo arquitectónico.

A principios del siglo XIII represéntase ya en los lados de los sepulcros la ceremonia de la inhumacion de los cadáveres en ellos encerrados, siendo uno de los más antiguos ejemplares que de esta práctica artística conocemos, el que ofrece el sarcófago del feudal señor de Vizcaya D. Diego Lopez de Haro, el Bueno, existente en el claustro del

famoso monasterio de Santa María la Real de Najera, en el ala ó tramo apellidado de los Caballeros. Don Diego, que acompañó al rey de Castilla Alfonso VIII en todas sus guerras contra los mahometanos, acaudillando en vanguardia á sus vasallos vizcainos y á gentes de otros concejos en la felicísima y muy importante batalla de las Navas de Tolosa, habiendo enviudado de Doña María Diaz de Sarailo, y casádose en segundas nupcias con Doña Toda Perez, hija de D. Pedro Ruiz de Castro, murió en el año de 1214. El fúnebre monumento es arco sepulcral, con tosco bulto yacente de relieve; en el frontis del lecho está esculpido el acto de cerrar el ataud tres frailes franciscanos, mientras otros, á la derecha del espectador, entonan preces funerales, y á la izquierda lloran desconsoladamente damas y caballeros figurando la familia del ilustre difunto, cuyos conocidos blasones de dos lobos pasantes uno sobre otro, se observan en el frontal del expresado ataud. Sobre el monumento se escribió la inscripcion en verso que en seguida copiamos.

Ilustris Haro, reguum de sanguine natus,
dictus de Faro Didacus, jacet hic tumulatus:
dux pietatis, nobilitatis, prosperitatis, dapsilitatis,
lenis et austerus, ut debuit alter Homerus:
eloquio serus, ad jura dogmate verus;
quem lugent clerus, et militis ordo severus;
quem lvgent populi, cuncti quoque religiosi:
quem lugent famuli. facti tanquam furiosi.
Illo dapsilior nemo; neque strenuitate
major, nec potior fuit alius vir pietate.
Lumen regnorum, procerum laus mansio morum.
gemma ducum, quorum jubar extitit ille.
Cœli arca, bonæ bonitatis decorum magne patrone,
tres tibi personæ dent summæ dona coronæ.

En otra urna colocada en el fondo del mismo arco sepulcral, y exornada con bajo-relieves, yace la enunciada Doña Toda Perez, segunda esposa del bueno Lopez de Haro.

El clero, celebrando el oficio de difuntos, se encuentra tambien de relieve en el fondo de la hornacina del arco sepulcral de D. Bernaldo Guillen de Monpeller ó de Entenza, existente en el vestíbulo de la iglesia del monasterio mercenario de Nuestra Señora del Puche ó del Puig, de Valencia. D. Bernaldo, hijo de D. Guillelmo, conde de Monpeller y hermano de la reina Doña María de Monpeller, esposa de Pedro II de Aragon, fué llevado por su sobrino Jaime I al país aragonés, y casado por el mismo rey con Doña Juliana, hija de D. Ponce Hugo de Entenza, y hermana del conde de Ampúrias. Hízole su augusto pariente merced de la baronía de Entenza y de otros ricos estados, y le nombró mayordomo del reino y su lugarteniente general del ejército. Obtuvo además Guillen en tercería los condados de Pallas y de Ribagorza, de Tamarite, Favara del Campo, de Jaca, de Sos, Uncastillo y Roda. Habiéndole encomendado el rey el gobierno de la fortaleza de Enesa, enfermó en ella de calenturas que causaron su muerte en el año 1237, dejando dispuesto en su testamento que se le enterrase en la iglesia de la Madre de Dios del Puig, de la Orden de la Merced de Redempcion de cautivos cristianos. Adórnase el frontal con ojivas de relieve, y el bulto tendido se ve armado y con los piés apoyados en acostado leon, que simboliza la nobleza y el valor del insigne difunto.

Todavía por este tiempo en Castilla, no sólo no se usaba poner estátuas yacentes en los sepulcros de los reyes, pero ni áun bultos de pequeño relieve: el mausoleo de Doña Berenguela, madre del santo rey Fernando III y reina propietaria, aunque es, como dijimos, uno de los más importantes entre los muchos existentes en el insige monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, junto á Búrgos, no ofrece ni la más mínima indicacion de tal género de escultura, y sí compartimentos de arcos conteniendo sagradas imágenes en los declives de su cubierta de dos derrames. En cuanto á este ornato y al restante embellecimiento del régio lucillo, remitimos á nuestros lectores á su peculiar monografía, que hemos publicado en la presente obra, y en la cual le hemos descrito ámpliamente. Murió esta reina corriendo el año del Señor de 1245.

Tampoco se pusieron yacentes bultos en los sepulcros que en el recordado monasterio de las Huelgas, célebre panteon de la régia familia castellana, hizo labrar el santo rey Fernando III para colocar en el centro del coro reglar á sus augustos abuelos Alfonso VIII y Doña Leonor de Inglaterra, fundadores de aquel Real cenobio. Muerto Don

Alfonso en 1214, y su esposa en el mismo año, fueron inhumados en la capilla de Nuestra Señora, en las Claustrillas, y desde allí los trasladó su excelso nieto al sitio en que hoy se encuentran, en dos lucillos contiguos. Se ve ya en ambos enterramientos iniciada la costumbre de exornar las tumbas con blasones, presentándose en estos los castillos, armas parlantes de Castilla, en intercolumnios de arquerías que corren por las caras largas de las cuadrilongas arcas sepulcrales, y por los pareados derrames de las cubiertas, y continúan por las caras menores de la urna del rey. En el lado estrecho del lucillo de la reina aparecen en apuntado escudo los leopardos de Inglaterra. Uno de los tímpanos ó verticales cabeceras del sepulcro de Alfonso VIII, copia de relieve á este príncipe sentado en su trono, y entregando el privilegio de la fundacion de Santa María la Real á sus cuatro primeras monjas, que le reciben arrodilladas. En correspondencia de esta historia, en el sepulcro de Doña Leonor se representa el alma de tan virtuosa reina, vestida y coronada, subiendo al cielo en ámplia sábana llevada por dos ángeles mancebos; piadosa representacion, muy en boga en los enterramientos, durante los siglos XIII y XIV. Ambos lucillos cargan sobre las espaldas de leones. «Haremos observar de paso (dice el diligente y entendido arqueólogo D. Valentin Carderera en su *Iconografía española)*, que Alfonso VIII fué el primero que puso en sus escudos el castillo de oro en campo rojo hácia el año 1180, aunque algunos historiadores dicen que fué Alfonso VI y su nieto, que empezaron á traer el castillo y el leon acuartelados; mas no conocemos documento alguno de esta prioridad, y hasta San Fernando no se encuentran estos escudos en parte alguna. Don Alfonso VIII, como rey que era sólo de Castilla, puso esta divisa del castillo; y en el monasterio de las Huelgas se hizo de ella tanto alarde, que muchos adornos de la portada, del coro, cláustros y capítulo, están llenos de castillos esculpidos ó pintados.»

En el pórtico del insigne monasterio de Poblet, situado en Cataluña, á siete leguas de Tarragona, se erigió hácia el año de 1239 primoroso sepulcro «apoyado sobre columnas, y ostentando en su cubierta los timbres de Urgel y Moncada,» segun dice D. Andrés Bofarull y Brocá en su folleto intitulado *Poblet: su origen, fundacion, bellezas, curiosidades, recuerdos históricos y destruccion*, impreso en Tarragona en 1848.

No nos atrevemos á afirmar, aunque lo creemos, que fuera verdadera estátua yacente el bulto que asentaba sobre la cubierta del sepulcro del célebre almirante de San Fernando, existente hasta el reinado de Doña Isabel II, en la nave lateral del Evangelio, en la arruinada iglesia conventual de San Francisco de Búrgos, sin embargo de que acerca de él encontramos escritas estas palabras: «El panteon de D. Ramon Bonifaz era bastante elevado, decorando su cubierta la estátua del almirante, con una espada en las manos y un perro acostado á sus piés, soportando el escudo de sus armas. Al rededor de los restos se veian imágenes de los doce Apóstoles talladas de relieve, alternando con blasones. En el friso de la urna estaba escrito lo siguiente:

Aquí yace D. Ramon Bonifaz, primer Almirante de Castilla, que ganó á Sevilla. Murió año de 1248.

Si verdaderamente era estátua, es dudoso que fuese poco posterior á la muerte de Bonifaz, dando márgen á la duda el estilo del epitafio, su redaccion en castellano, y citarse el año de Cristo en vez de la Era del César; tres circunstancias impropias de aquel tiempo.

El colosal sarcófago de Ramon Perez, sostenido por leones, en la parroquia de San Pedro de Huesca, ofrece esta leyenda:

III cal. Martii obiit Raimundus Petri, æra MCCLXXXIX. (Año 1251.)

Sobre la inscripcion represéntase en relieve el alma del finado subiendo al Empíreo, en figura de niño, con las manos juntas en orante actitud, y sostenido por dos gallardos ángeles.

Las estátuas yacentes de D. Guillelmo Ramon de Moncada y de su esposa Doña Constanza de Aragon, existentes en la fortaleza llamada Garden, que se eleva en alto cerro frente á la antigua catedral de Lérida, dice el citado don Valentin Carderera que «por su elegancia y correccion hacen presentir un arte y unos traeres de época bastante posterior.» Poco despues añade: «En cuanto al arte que estos simulacros manifiestan, los instruidos en su historia divisarán en el de esta dama aquel estilo con que, desde mediados del siglo XIII hasta muy adelantado el siguiente, levantaron la estatuaria á grande altura los célebres Nicolás Pisano, los Arnoldos, los Andreas y Nino Pisano, cuyos aventajados discípulos vinieron á los Estados de los reyes de Aragon, donde dejaron brillantes huellas de la encantadora escultura toscana en sus catedrales y monasterios, en union con muchos de nuestros artistas que acudieron

á aprender en aquellas grandes escuelas. Sabidas son las contínuas comunicaciones de catalanes y aragoneses con las repúblicas de Pisa y Florencia, que tan grande impulso dieron al comercio y al perfeccionamiento de las artes. Obsérvese en prueba de esto el estilo en los vestidos de Doña Constanza, cuyos pliegues, no huecos y ampulosos sino modelados con delgadez, se agrupan cayendo arrollados con graciosas implicaciones, recordando las de aquellas suaves y devotas *Madonas* italianas, especialmente las de Arnoldo y Nino Pisano.» D. Guillelmo Ramon de Moncada, senescal de Cataluña, fué agraciado por el rey de Aragon Don Pedro II el Católico con esta elevada dignidad y otras importantes mercedes, siendo una de ellas la mano de su hija natural Doña Constanza, reconociéndola al efecto en la villa de Tauste el año de 1212. Ignórase cuándo fallecieron los dos nobilísimos cónyuges; pero consta que D. Guillelmo testó en 31 de Julio de 1227, mandando enterrarle *in domo Militiæ Gardenium*, es decir, en la casa de Templarios de Lérida, hoy fortaleza de Garden, á la cual lega sus armas y otros objetos; y que Doña Constanza otorgó su testamento en 1250; por lo cual, y por otras razones, parece haber sobrevivido largo tiempo á su esposo. Represéntase armado el senescal, teniendo sobre sí la espada bajo sus cruzadas manos; y su ilustre esposa, con los brazos tambien en cruz, los piés apoyados sobre un perro ó leon, y lujosamente ataviada. Es muy probable que el hijo de ambos, D. Guillen de Moncada, obispo de Lérida, que en 1272 consagró la antigua catedral ilerdense, comenzada á erigir en 1203 por su abuelo el rey Pedro II, y en cuya magnífica capilla de los Moncadas yacen don Guillelmo y Doña Constanza, hiciese labrar este fúnebre monumento en obsequio de sus padres despues de la referida consagracion.

No son tan buenos los bultos del infante D. Felipe y de su segunda esposa Doña Leonor Ruiz de Castro, colocados sobre sus tumbas en la antigua iglesia de Templarios de Santa María de Villasirga, cerca de Carrion de los Condes, en la provincia de Palencia. Fué D. Felipe el hijo quinto del rey San Fernando y de la reina Doña Beatriz de Suevia; se casó en primeras nupcias con Doña Cristina de Noruega en 1254; y habiendo enviudado al poco tiempo volvió á casarse con Doña Leonor, hermana de D. Fernando Rodriguez de Castro y sobrina de D. Nuño Gonzalez de Lara, la cual tenia derecho al infantazgo de Leon. Murió hácia la edad de 44 años, en el de 1275 segun unos, y segun otros el dia 28 de Noviembre de 1274; y poco tiempo despues fué trasladado á su actual sepulcro, cuyo interés arqueológico es bien grande. Acerca de este monumento dice el Sr. Carderera en la citada obra lo que sigue. «La estátua yacente y semicolosal... ofrece... particularidades dignas de notarse. El conjunto de toda ella, especialmente la disposicion de sus ropajes y plegados del manto, demuestran una obra hecha poco despues de la defuncion del personaje, y por consiguiente, del buen período de la escultura en el siglo XIII, que pronto llegó á su decadencia hasta que logró renacer en el siglo XV. Ejecutada la estátua por los mismos imagineros que labraron el sepulcro, habituados á figuras de menor tamaño, como las que brillan bajo las graciosas arcadas de la urna, se resiente de cierta rudeza y deformidad en la cara y manos del infante, no ménos que en las figuras de venados que están á sus piés... Este bulto queda en alto relieve, mediante á la profundidad que se dió á la losa sepulcral en que está labrado; y forma el contorno de ella un cuerpo de arquitectura tan extraño como original, simulando estar sostenido por finas columnas pulimentadas. Sobre su arco trilóbeo están los acostumbrados castillos ó torrecillas que dan gracioso remate á este notable nicho. Conservan todavía vestigios del colorido ó baño, así la túnica como el manto; éste y las piernas tienen el color rojo, aquella el color azul. — La urna sepulcral es tambien de singular valor é interés para el conocimiento de los usos y costumbres de aquel siglo; y aunque en muchas otras sepulturas se han labrado escenas análogas, en ésta parece se quiso dar á ellas mayor importancia. Bajo lindas arcadas trilóbeas pintadas de varios colores están esculpidas todas las escenas de su defuncion y entierro, dando testimonio desde la primera arcada en que aparece el infante en cama, hasta la última en que ya se le ha cubierto de la losa, de los usos y costumbres de los funerales de aquellos tiempos. Su esposa, seguida de plañideras y acompañada de sus dueñas ó monjas que la consuelan, cubierto el rostro con barbuquejos, monta un caballo enlutado; los parientes en cabalgata siguen el féretro llevado por seis hombres; y por todas partes hombres á caballo con el escudo al revés, llorando la muerte del personaje. Ocupa otra arcada el caballo del infante, colgando del arzon de la silla el escudo vuelto de arriba á abajo, la gualdrapa guarnecida de algunos cuarteles de águilas y castillos, un paje conduciéndole de la brida, y tres figuras tocando trompetas. En el opuesto lado del sarcófago se ven las comunidades de religiosos que asisten al entierro, igualmente que los obispos y abades mitrados, acólitos y demás acompañamiento para las ceremonias de la iglesia. Aparece otra vez la infanta sostenida de damiselas y vestida de un saco en actitud de abrirse el pecho y arrancarse los cabellos. Son notables las figuras de algunas religiosas y comendadoras de Santiago, cuyo rostro, además de las tocas, aparece

tapado con el barbuquejo y rebociño que les cubre la nariz y la boca, así como á la infanta, que á caballo seguia el féretro de su marido. — A los mencionados detalles de estos relieves de bastante buena y bien compuesta ejecucion, dan suma importancia el colorido de cada figura y de las arcadas, de modo que puede reputarse este curioso sepulcro como un rico repertorio de indumentaria del siglo XIII.» En otra parte dice que los blasones de D. Felipe son el águila por su madre Doña Beatriz de Suevia como hija del emperador de Alemania, y el castillo por la familia paterna, y añade que «éstos alternan con otro cuartel de una cruz griega en las fajas horizontales que guarnecen el arca sepulcral. Tal divisa y la pierna derecha cruzada sobre la izquierda, pudiera referirse al voto que hicieron Don Alonso el Sabio, sus hermanos y otros muchos caballeros, y que... el Papa les prohibió esta empresa cuando tantos enemigos de la fé tenian que combatir en su pais.» El infante lleva un halcon en la mano izquierda, y pone la derecha en el puño de la espada. El epitafio colocado á la cabecera del sepulcro se expresa de este modo:

Era millesima trecentesima duodecima (año 1274), *quarto kalendas mensis decembris vigilia beati Saturnini obiit dominus Filippus infans vir nobilissimus filius regis domini Fernandi, patris cujus sepultura est Hispali cujus anima requiescat in pace amen. Filius vero jacet hic in ecclesia beate Marie de Villasirga cujus anima omnipotenti Deo et sanctis omnibus commendetur—Dicant Pater noster et ave Maria.*

Sobrevivió Doña Leonor Ruiz de Castro al infante D. Felipe; y aunque en su testamento mandó la inhumasen en el convento de San Felices de Amaya, de la Orden de Calatrava, su tumba se colocó cerca de la de su ilustre marido hácia los piés de la iglesia de Santa María. De este sepulcro dice el citado Sr. Quadrado en la obra titulada *Recuerdos y bellezas de España*, lo siguiente: «Análogas escenas figuran en la urna de Leonor, cuyos timbres jaquelados y de cinco corazones se combinan con los de su esposo, así en los escudos como en la orla del manto y correas de él pendientes, y su delicada mano sostiene asimismo un corazon, dejándose ver en la otra dos sortijas. Es más singular que bello su altísimo tocado sujeto á un lado con botones y envuelto en guarniciones menudamente rizadas que dan vuelta al rostro y cubren la boca al estilo oriental.»

Los bultos sepulcrales con las piernas cruzadas se ha creido durante algun tiempo, especialmente en Inglaterra, en donde entre otros ejemplares se ven cinco entre las diez figuras distribuidas en dos grupos iguales, en la iglesia del Temple *(Temple Church)* de Lóndres, que debian representar guerreros que hubieran peleado contra los mahometanos en la Tierra Santa; pero hoy se sabe con seguridad haberse hecho, en tal actitud, efigies de personas que hicieron voto de hacer la peregrinacion á Jerusalen áun cuando no llevasen á cabo su propósito.

Del mismo tiempo ó poco anterior es un mausoleo existente en el atrio de Santa María la Real de las Huelgas junto á Búrgos, enterramiento notable por ser el más antiguo que conocemos, enriquecido con *baldachino* de grande altura. Ignoramos quién sea la persona en él encerrada, y no consta por documentos la época de su construccion; pero sus caractéres artísticos manifiestan claramente ser monumento perteneciente al siglo XIII en la primera mitad ó muy poco despues. Compónese de dos cuerpos, constituido el primero por el arca sepulcral y el segundo por el baldaquino ó templete. La urna sostenida por tres animales, que deben ser leones, pero cuyo estado de deterioro no permite afirmarlo, presenta en el centro del lado ancho que está á la vista, ocupando toda su altura, la *vesica piscis* en figura cuadrifólia, con las fólias laterales de porcion de círculo, y ojivas la superior é inferior, incluyendo al Salvador sentado con cruz en lugar del nimbo. Por fuera de las fólias alta y baja se distribuyen los cuatro emblemas apocalípticos de los evangelistas: arriba el ángel y el águila, abajo el leon y el toro, alados segun se acostumbra á figurarlos. Seis apóstoles en pié posan por cada lado desde la divina imágen hasta los ángulos del adosado lucillo, y sobre ellos otros tantos arquitos trebolados arrancando de repisitas y cobijados por simples cábrios; realzándose en los espacios triangulares que éstos dejan encima de sí, torrecillas con puertas, ventanas y almenas. Extiéndense los arcos trebolados con sus cábrios y torrecillas por la cabecera de la tumba, en la cual se representa al difunto en su cama mortuoria, y otras personas que, por los dos extremos de ésta, se inclinan hácia el recien finado. La cubierta ofrece por el frente el nimbado cordero sobre el libro de los siete sellos, llevando su bandera y cobijado por cuadrifoliado arco apoyado sobre altas repisas, como otros doce ojivales que á su lado van distribuyéndose sobre los apóstoles y los cabríos, incluyendo cada uno una figura humana ó un animal, entre los cuales los hay fabulosos; y sobre estas ojivas se llena con follajes todo el restante espacio. Por la cabecera las arcaturas son treboladas de fólias ojivales, y cobijan escudos de blasones simulando estar colgados de clavos por correas. Sobre la cubierta, que es plana, se representan de relieve la Santa

Cruz y ángeles adorándola. Asienta en la cubierta el segundo cuerpo ó baldaquino, que consta de cinco aisladas columnas y pedestales por cada costado del sarcófago, de arcos apuntados arrancando de ellas, y de bovedilla que ocupa horizontalmente igual espacio cuadrilongo que la urna sepulcral. Las columnas son semejantes á las que como resabio del estilo románico se usaron en el ojival primario á que pertenece el sepulcro, acampanados con capiteles de follajes subientes, sobre los cuales cargan impostas; y de éstas arrancan los arcos ojivales de lanceta almenados y contrarestados por torrecillas. Sólo uno de estos arcos se presenta por cada lado estrecho, cargando en las columnas angulares. Divídese la bovedilla en cuadrangulares compartimentos por medio de relevadas fajitas, decórasé con nervios cruzados en sotuer ó aspa, y otro que pasa por la interseccion de éstos, paralelo á las fajitas, y exórnase con florones de ocho hojas treboladas en las supuestas claves.

Durante el reinado del sabio Alfonso X (1252-1284) vemos ya aplicada á los enterramientos la ornamentacion mudejar, como lo demuestra el cenotafio del rey de Castilla y de Leon Alfonso VII, el Emperador, y de su hijo Sancho III, el Deseado, subsistente en la cabeza de la nave de Santa Catalina, en el coro de Santa María la Real de las Huelgas, junto á Búrgos: sepulcro que, á pesar de leerse en tabla próxima á él: *En esta sepultura está sepultado el señor rey Don Alonso emperador de España el primero y su hijo junto á él*, sábese positivamente que ambos monarcas yacen en la catedral toledana. Acerca del mismo lucillo dice D. Valentin Carderera en su citada obra, lo siguiente, con lo cual estamos conformes: «No nos parece anterior á San Fernando la construccion de este monumento, y áun nos inclinamos á creer que fué mandado labrar por Don Alfonso el Sabio. La forma de los castillos y leones y la de las lises revelan la época de su reinado... ¿No podrá admitirse la conjetura de que estos cuerpos estuviesen en las Huelgas en un principio, y se trasladasen despues á la catedral de Toledo por mandado de Don Sancho el Bravo, de quien consta fué fundador de la capilla de Santa Cruz para Panteon Real y para el suyo propio?» Extraordinario es el gran tamaño de la sepultura; cuadrilonga su forma, su cubierta de dos derrames, más alta por un extremo que por el contrario, y hállase sostenida por dos leones de convencional figura, como todos los de la expresada época. Constituyen la ornamentacion, bastarda lacería del género mudejar, con cintas doradas en las canalitas de su centro, y los blasones propios de Alfonso VII. La lacería, distribuida en horizontales séries de figuras geométricas, traza grandes octógonos regulares, interpolados en la misma série, con exágonos pequeños, cuyos dos lados verticales son menores que los otros cuatro, con losanges entre séries paralelas. Dos de éstas se realzan en cada cara de la urna y otra en cada derrame de la cubierta. Los octógonos incluyen, alternativamente, castillo y leon relevados sobre fondo azul, teniendo la série superior tres castillos y dos leones, y al contrario la inferior: cada derrame del arca presenta igual série que la baja de su costado en el arca. Los exágonos y losanges encierran una flor de lis, y varias de éstas, en campo azul, las sinalefas ó irregulares figuras resultantes de la sucesion alterna de las geométricas. Alfonso VII heredó las lises de la casa de Borgoña por su padre el conde D. Ramon, así como los castillos y leones de su madre, la reina propietaria Doña Urraca. «El conjunto (exclama el Sr. Carderera), es de gracia y delicadeza exquisitas.»

Al mismo reinado y estilo artístico pertenece otro importante ejemplar existente en el muro del lado de la Epístola en la capilla de San Eugenio, ántes de San Pedro, en la catedral de Toledo; es el arco sepulcral de D. Fernan Gudiel, que murió el dia 25 de Julio de 1278. La arcada es de figura de herradura; plano el lecho ó cubierta del sarcófago, y termina el fróntis por su parte superior en horizontal cornisa, á cuyos lados se avanzan dos inexactas copias de animales. Todo el monumento está cuajado de lacerías, y sus cenefas contienen arábigas inscripciones, repitiendo muchas veces las frases de «*A la Madre de Dios, á la Virgen María*,» segun la traduccion al castellano hecha por D. Leon Carbonero y Sol, catedrático que fué de lengua árabe en la universidad toledana. En el fondo de la hornacina se lee la inscripcion siguiente:

Aquí yaz don Fernan Gudiel
muy honrado caballero
alguacil fué de Toledo
á todos muy derechurero
caballero muy fidalgo
muy ardit é esforzado
é buen facedor de algo.
Sirvió bien á Jesu-Christo
e á santa María

é al rey é á Toledo
de noche é de dia.
Pater noster por su alma
con el ave Maria
digamos que la reciban
en la su compañia.
E finó XXV dias de Julio era de MCCCXVI.

Hácia los últimos años del siglo XIII sabemos haberse erigido otro mausoleo de dos cuerpos á la manera del ya arriba mencionado, de los Santos Vicente, Sabina y Cristeta; puesto que, segun el Rdo. P. Mtro. D. Jaime Finestres y Monsalvo en su *Historia del Real Monasterio de Poblet*, estaba colocada la urna sobre seis columnas, era notable en su época, y desde el año de 1280 se encontraba en la *galilea* ó vestíbulo de aquella iglesia. Diferenciábase del citado monumento de la basílica de Avila en el estilo arquitectónico, en el número y distribucion de las columnas, en tener estátua yacente, y en algunos otros pormenores. Erigióle para sí, segun dicen, durante su vida y en él fué enterrado, D. Berenguer de Puigbert, uno de los campeones escogidos por el rey de Aragon D. Pedro III el Grande, en el célebre reto de éste con el monarca francés, y encargado por el aragonés Alfonso III de ratificar, en union de los cuatro más distinguidos caballeros catalanes, las paces con el soberano de Francia, que el año de 1291 se firmaron en Tarascon.

Hácia el fin del siglo XIII, en el citado monasterio de Poblet «se elevaba otro sepulcro de alabastro apoyado sobre seis columnas; y en su cubierta una estátua tendida, adornada con vestiduras obispales, y entallado todo su conjunto de bellos y delicados relieves: en su interior se hallaban depositadas las cenizas del ilustrísimo D. Jaime Zarroca, obispo que fué de Huesca, canciller del rey D. Jaime I (1213-1276), y privado de D. Alfonso III de Aragon» (1285-1291). Así lo afirma el citado señor Bofarull en su folleto de *Poblet.*

Durante todo el siglo XIV subsistió la costumbre de representarse en los relieves de los sepulcros los reyes fundadores de monasterios, en el acto de entregar á los religiosos que iban á poblar los cenobios los correspondientes privilegios, uso arriba manifestado al tratar de los sarcófagos de los reyes de Castilla Alfonso VIII y Doña Leonor, su mujer. Interesante ejemplar del expresado siglo, relativamente á lo que acabamos de decir, es el lucillo aislado en medio de la capilla mayor del cisterciense monasterio de las Huelgas de Valladolid, instalado por Doña María de Molina en su real palacio. Fué esta excelsa señora, á quien se apellidó la Grande, hija del infante D. Alfonso de Molina y de su tercera esposa Doña Mayor Alfonso de Meneses: su padre era hermano del santo rey Fernando III. Casóse Doña María en 1281 con el príncipe D. Sancho, que tres años despues subió al trono, siendo el cuarto de su nombre y cognominado *el Bravo*. Habiendo quedado viuda en 1295, regentó el reino siendo tutora durante la minoría de su hijo Fernando IV, y despues, muerto éste en 1312, durante la de su nieto Alfonso XI. Feneció en Valladolid el año de 1321, dejando encargado erigirla su sepulcro á su canciller y consejero D. Nuño Perez de Monroy, quien probablemente haria comenzar la obra, pero no la veria concluida, puesto que apenas tuvo tiempo para tanto, habiendo terminado su vida cinco años despues, es decir, en 1326. Acerca del monumento de que tratamos enuncia el señor Carderera las frases que á continuacion trasladamos: «La escultura... como obra de la última mitad del siglo XIV, adolece del estado decadente á que entónces llegó el arte en Castilla y Andalucía, por los turbulentos reinados que se sucedieron desde Don Sancho IV hasta Don Enrique III, despues del brillante período de los Don Alonso el Sábio y de su ilustre padre... Yace la ilustre matrona en una cama decorada de lindos trepados, que insiste sobre un alto sepulcro de gusto ojival, sostenido por seis leones, y enriquecido con bajos relieves de santas imágenes y escudos de armas de su linaje y el de su esposo... En él (bajo-relieve) aparece la reina Doña María sentada en una especie de silla curul, dando la carta de fundacion del ilustre cenobio á las religiosas del Cister. Una de ellas, sin duda la abadesa, puesta de rodillas, recibe con su mano derecha el pergamino del que pende el sello real, y con la otra coge la de la excelsa fundadora para besarla. Detrás de esta religiosa, que parece distinguirse de las demás por un ancho y largo escapulario, hay otras cinco de rodillas, la más próxima rezando preces con un libro abierto, y otra de pié con un devocionario en una bolsa, termina la composicion.»

El tercer ejemplo de sepulcro adornado al estilo mudejar, que mencionaremos en la presente reseña, es el de la infanta Doña Blanca, colocado en la nave principal del coro de Santa María la Real de las Huelgas, junto á Búrgos. Nació tan augusta señora en Guimaraens el dia 28 de Febrero de 1259, siendo sus padres Sancho III de Portugal y

la esposa de éste Doña Beatriz, hija del rey de Castilla Alfonso X, el Sábio. Fué señora feudal de Montemayor el Viejo en aquel reino, tuvo el patronato de los monasterios de la misma villa y gobernó el monasterio de Lorraon. Habiendo enviudado la reina su madre, vinieron ambas á nuestra nacion, y Doña Blanca no volvió más á su pais natal. En el año 1283 estaba en Sevilla; retiróse al susodicho monasterio de las Huelgas en 1295, y allí espiró en el de 1321. El sarcófago es cuadrilongo con cubierta de dos vertientes, y carga sobre dos leones: la lacería, que totalmente le cubre, consta sólo de dos figuras muchas veces repetidas, y son; primera, crucetas cuyos cuatro iguales brazos terminan en otros tantos ángulos rectos, y segunda, estrellas de ocho puntas rectangulares: las estrellas se distribuyen en dos cuerpos, alto y bajo, alternando en ellas las parlantes armas contra-cuarteladas de Castilla y Leon, y las Quinas orladas de castillos, propias de Portugal, conteniendo en el cuerpo superior tres veces las castellanas y dos las portuguesas, y al contrario en el inferior. Cada derrame de la cubierta no contiene más que una série en que sigue la alternativa. Las crucetas se adornan llenándose de ataurique.

Continuábase en el siglo XIV decorando las urnas sepulcrales con arquitos de relieve conteniendo figuras de santos como lo manifiesta el sepulcro del vizconde de Cardona D. Ramon Folch, el *Prohom Vinculador*, que se colocó junto á un ángulo del crucero de la iglesia en el monasterio de Poblet, en Cataluña. Nacido este famoso magnate en 28 de Marzo de 1259, siendo áun jóven fué nombrado gobernador del reino de Aragon en compañía con el infantes por Don Pedro III, el Grande, durante la célebre expedicion que este rey hizo á Sicilia. En el año de 1298 Jaime II le dió en tenencia ó *pura comanda* la ciudad y reino de Mallorca y las islas de Menorca é Ibiza. Murió el dia 1.° de Noviembre de 1320 en Gerona, y su cuerpo fué depositado en una iglesia de la misma ciudad: dos años despues se trasladaron sus restos al citado monasterio de Poblet. En 1322 se labró el sarcófago, consistente en arca y estátua sepulcrales, siendo esta semi-colosal, y no viéndose de aquella más que uno de los costados y el lado estrecho de los piés. Distribúyese el frontal en siete compartimentos constituidos por ojivas ajimeces sobre columnillas sueltas: flanquean las ojivas, acanaladas pilastras alternando con arcos trebolados bajo frondados gabletes: entre cada gablete y arco trebolado, y entre las tres ojivas de cada ajimez, ábrense tréboles agudos. De éstas las cobijadas incluyen santas imágenes. Acompañan á la estátua yacente, junto á la cabeza, sentado ángel, y á los piés un perro echado. En el contiguo muro más arriba que la altura del acostado bulto se puso el siguiente epitafio:

Conditus hic sum Raymundus cognomine Folchus
Regibus ecce Comes Rex Comitique fui.

Durante el mismo siglo, el rey de Aragon Jaime II, el Justo, hizo erigir dos baldaquinos sepulcrales, uno para su padre Pedro III, el Grande, y otro para sí mismo y para su esposa Doña Blanca de Anjou, colocándolos sobre sus respectivas urnas en el monasterio de Santas Cruces, en la provincia de Tarragona. Jaime II subió al trono aragonés el año de 1291, no teniendo aún más que 26 de edad: se casó en segundas nupcias con Doña Blanca, hija de Cárlos de Anjou, rey de Nápoles, y hermana de San Luis, obispo de Tolosa, y falleció el dia 24 de Noviembre de 1327. Sirve de urna en el mausoleo de Pedro III, antiguo baño de pórfido que, con algunas columnas de la misma piedra, trajo de Sicilia el invicto y célebre almirante Roger de Lauria. Su planta es como si á un paralelógramo rectángulo se añadiesen dos semicírculos por sus lados menores: va progresivamente agrandándose su ancho y largo á medida que va subiendo, hasta que en la parte superior forma reborde á manera de cornisa: adórnase con relieves representando en cada costado una cabeza de leon en el centro, entre dos triglifos de que cuelgan argollas figurando aldabones: ocupan estos relieves muy poco del espacio, que en lo restante es liso. Aparentan sostenerle dos leones. Sobre la balnearia pila elévase arquitectónico cuerpo de planta octógona prolongada: corre por su parte inferior ornado zócalo, constituido por ancha franja; distribúyese de seguida en compartimentos de trebolados arcos cobijados por frondados gabletes, y flanqueados por agujitas que se apoyan en repisas y bajo las cuales se rehunden otros arquitos estrecho, y lisos: en los tímpanos de los gabletes ábrense apuntados tréboles. Corona este cuerpo trebolada crestería rematando como pretil. Los arcos mayores incluyen estatuitas de Cristo y los doce apóstoles. La cubierta es lisa y de cuatro derrames: en su centro se irgue, como obelisco, grande aguja frondada. El baldaquino presenta en cada uno de sus cuatro fróntis, grandioso ajimez, de un parteluz en los lados estrechos, y de dos en los anchos, consistentes en pilares de columnillas agrupadas, más gruesos en los ángulos que en los otros parajes: sus basas asientan en liso zócalo poco elevado sobre el pavimento de la iglesia y sobre el cual descansan tambien los expresados leones: los capiteles

son corridos y exornados con follaje. Todos los arcos de los ajimeces son ojivos de lanceta: los cobijados incluyen semi-tréboles apuntados; y entre ellos y el cobijante llenan los espacios de los costados, tres rosetones circunscribiendo sexifólios casi circulares. Rematan los ángulos del templete en agujas; plantadas sobre los pilares, y al pié de ellas, descansan los alados emblemas de los evangelistas, á saber, el ángel, el águila, el leon y el toro. Desde el centro de la cubierta del baldaquino sube otra aguja del mismo género, pero mayor que las mencionadas. Acerca de esta magnífica tumba se expresa del modo siguiente el Sr. Carderera: «Y como si en ella no bastara ni la riqueza de sus mármoles ni la galanura de su forma y accesorios, la pintura y el dorado lo embellecieron á porfía, ora dorando las trafloradas hojas de parra de sus capiteles que graciosamente destacan sobre fondo azul, ora las figuras de los cuatro animales simbólicos del Apocalipsis, que asoman junto á las pirámides altas con sus centros pintados del propio color, ora en los ocho escudos de Aragon allí inmediatos, ora en los vivos de las aristas y en sus centros y canales teñidos de bermellon y fileteados de azul, y finalmente, en otros varios parajes... Por un curioso documento se sabe que el pintor de esta obra fué el maestro Andres de la Torre, vecino de Lérida... En un mármol próximo á este monumento se lee el siguiente epitafio:

PETRUS QUEM PETRA TEGIT, GENTES ET REGNA SUBEGIT;
FORTES CONFREGITQUE, CREPIT, CUNCTA PEREGIT:
AUDAX MAGNANIMUS SIBI MILES QUISQUE FIT UNUS,
QUI BELLO PRIMUS INHERAT, JACET HIC MODO IMUS:
CONSTANS PROPOSITO, VERAX, SERMONE FIDELIS,
REBUS PROMISSIS FUIT HIC ET STRENUUS ARMIS,
FORTIS JUSTITIA VIVENS AEQUALIS AD OMNES,
ISTIS LAUDATUR VI MENTIS LAUS SUPERATUR,
CHRISTUS ADORATUS DUM POENITET UNDE BEATUS,
REX ARAGONENSIS, COMES ET DUS BARCINONENSIS
DEFECIT MEMBRIS UNDENA NOCTE NOVEMBRIS
ANNO MILLENO CENTUM BIS ET OCTUAGENO
QUINTO. SIT TE PIA TIBI TUTRIX VIRGO MARIA.»

Situóse tan lujoso enterramiento en el crucero de la capilla mayor, al costado del Evangelio, como lugar principal. En el de la Epístola, enfrente del baldaquino de que acabamos de hablar, colocó Don Jaime el suyo y el de su augusta esposa Doña Blanca. El lucillo es de planta cuadrilonga, y de dos derrames su cubierta. Osténtanse en el zócalo del arca escudos con los blasones de barras de Aragon: llenan el frontal cinco ajimeces ojivales con frondarios, de un parteluz todos, excepto el último hácia los piés, que es de dos; y tambien por excepcion forma triángulo esférico con su ojiva principal y molduras iguales á las de la archivolta, que corren casi horizontalmente. Este gran triángulo, colocado sobre los arquitos cobijados, incluye otros tres triángulos pequeños piramidando y con cuadrifólios de crestería, reemplazados por tréboles circunscritos en los entrearcos de los demás ajimeces. Encierra las ojivas sencillo recuadro, sobre cuyas molduras resalta, junto á los piés, corta y gruesa aguja con tres pináculos, al par que entre los ajimeces se elevan otras ménos altas, más delgadas y de un solo remate. Corona el recuadro ancha faja con trece círculos circunscribiendo cuadrifólios, y escuditos con las aragonesas barras en sus centros. Remata el frontal en estrecha cornisa cargada con crestería cimera. Los vanos de los arcos no contienen estatuitas: parecen abiertos por tener, como los rosetones adyacentes, oscuro fondo de vidrios azules, y lo mismo se observa en las fajas del basamento con los blasones de Aragon. Cada estátua yacente posa en uno de los declives de la tapa, ocupando por completo el plano inclinado: la de Doña Blanca en el que dá hácia la nave colateral de la Epístola, y en el contrario la de Jaime II. Calada tracería levántase entre ambos cónyuges, á lo largo de la limatesa; y en el medio de ésta, ojival obelisco: junto á la cabeza de cada estatua, orante ángel, á los piés leon echado y otro en igual postura en el zócalo de la urna, completan la escultura del sarcófago. Los yacentes bultos son de tamaño natural, y de ellos dice el repetidamente citado D. Valentin, que «á juzgar por las cabezas de ambos, en las que se descubren, sin embargo, ciertos rasgos de individualidad, el arte de la estatuaria, en aquel reinado, parece todavía vacilante é inseguro, sin principios fijos, pues representados como difuntos estos monarcas, se ven marcados los párpados supe-

riores é inferiores, cual si los ojos quedaran abiertos. Harto mejores son los ropajes, que... hacen recomendable su grandiosidad y estilo.» La planta del templete ó baldaquino es paralelógramo-rectangular, como la del lucillo sobre que se eleva: consiste en agujas flanqueantes, unidas á los ángulos de la urna; grande ojiva flanqueada cobijando tres arquitos ojivales con semitréboles apuntados; y en la entreojiva cuadrifólios, casi circulares, circunscritos. Sobre el arco cobijante apenas se indica la punta del conopio con su frondario. Las apocalípticas alegorías aladas de los cuatro evangelistas, asoman en lo alto de las esquinas, si bien más abajo que los remates de las agujas flanqueantes. Elévase, sobre el centro de la cubierta del baldaquino, otra aguja mayor, frondada y de planta octógona. La altura total del templete es como de 35 piés. Todo el monumento es de mármol claro de las canteras de San Feliú, cerca de Gerona, y fué pintado y dorado por el maestro Andrés de la Torre, que tambien lo ejecutó en el mausoleo, ántes descrito, del rey Don Pedro III, el Grande. En tableta colgada junto al sepulcro se lee el curioso epitafio que sigue, y que hace juego con el precedente:

HONORATUR HAC TUMBA, QUI SIMPLICITATE COLUMBA
EST IMITATUS, REX JACOBUS TUMULATUS,
REX ARAGONENSIS, COMES ET DUX BARCINONENSIS,
MAYORICENSIS REX, NECNON CICILENSIS,
MORIBUS ET VITA CONSORS SUA BLANCA MUNITA
ILLUSTRI NATA CARULO, SIMUL HIC TUMULATA.
NEC FUIT HIC SEGNIS IN SUBDENDIS SIBI REGNIS,
SUBDITA SUNT JAMQUE SIBI MURCIA SARDINIAMQUE,
FLORUIT HIC QUINQUE REGNIS TEMPUS UTRINQUE,
RESTITUIT GRATIS TRIA JUS SERVANS DEITATIS,
HIC HUMILIS CORDE PECCATI MUNDUS Á SORDE,
MISERICORS, MUNDUS ANIMO, SERMONE FACUNDUS,
JUDICIS JUSTUS, ARMIS BELLOQUE ROBUSTUS,
LŒTUS NON MÆSTUS VULTU, MITISQUE MODESTUS,
DICI PACIFICUS MERUIT, QUIA PACIS AMICUS,
REGNA TENET CŒLI, DOMINO RESTANTE FIDELI,
CUM SE COLEGIT, HABITUM CISTERCIENSEM PRÆELEGIT
QUI CUNCTA REGIT PARCAT QUÆ NESCIUS EGIT,
DEFECIT MEMBRIS, SECUNDA NOCTE NOVEMBRIS
ANNO MILLENO CENTUM TER BIS QUOQUE DENO
SEPTENOQUE. PIA SIBI SIXTAT DEXTERA VIRGO MARIA.
AMEN.

A principios del siglo XIV, los arcos sepulcrales crecian en importancia por el lujo de su decoracion y ornato. Merece mencionarse, como característico ejemplar de aquel período, el que existe en la parte exterior de la catedral de Búrgos, en la parte superior de la escalinata, junto á la puerta del Sarmental, en el muro á la derecha del que sube: en él yace D. Pedro Diaz de Peñafiel, arcediano de Treviño, que es una de las dignidades de la misma Santa Iglesia metropolitana burgense, el cual falleció el sábado 3 de Julio de 1333. Decórase exteriormente con archivolta, pilarcitos de que ésta arranca, agujas flanqueantes y frondado gablete que en ellas apoya sus piés. Adórnase el frontal con tres escudos, horizontales por el jefe y semicirculares por abajo, con almenado castillo de tres torres, con otras tantas puertas y varias ventanas ojivales y rosetones sobre aguas agitadas. Bajo la ojiva hacen tracería calada, escarzano arco con semitrébol, y sobre aquél, circunscrito cuadrifólio de casi circulares fólias. A cada lado de este roseton otro escudo, de punta conopial, presenta el mismo blason que los ántes descritos. Los pilarcitos, que tienen altas basas y capiteles corridos, exornan éstos con follajes. En ambos arranques del gablete hay igual número de ángeles arrodillados; y en el tímpano del mismo gablete, otro escudo como los dos anteriores. Más lujoso es el fondo de la hornacina: divídese en tres compartimentos, constituidos por ojivas de lanceta sobre columnillas, y cobijadas por frondados gabletes: enriquécense las ojivas con semitréboles y los tímpanos de los gabletes con trébol, apuntado el

central y los colaterales con circunscritos cuadrifólios casi circulares. En el compartimento de en medio se lee, en grabadas letras monacales, el epitafio siguiente:

HIC REQUIESCIT PETRUS DIDACI DE PENNA FIDELI ARCHIDIACONUS DE TRIVINNO IN ECCLESIA BURGENSI QUI OBIIT ERA MLLA CCC LXXI DIE SABATI TERCIA DIE MENSIS IULJI PATER NOSTER POR ÉL.

Figúranse en los ángulos de esta lápida los emblemas de los evangelistas, el ángel y el águilla arriba, el leon y el toro abajo; dos escuditos con castillo y ondas, entre el ángel y el águila, y otros tantos entre los otros alados animales. En los compartimentos colaterales represéntase la Anunciacion de la siempre Vírgen María, ocupando el arcángel San Gabriel el compartimento á la izquierda del espectador, y la Santa llena de gracia el del opuesto lado; ambos en pié, posando sobre bajos pedestales. Entre el gablete central, mayor que los otros dos, y sus colaterales, llena casi todo el espacio de cada lado otro escudo, más grande que los enumerados, con igual blason y de muy pronunciada punta como de conopio.

Es digno de mencionarse aquí el sepulcro labrado durante el siglo XIV para Don Rodrigo Alvarez, señor de Noreña, segun consta por su inscripcion, subsistente en la iglesia de los Santos Vicente y Pelayo, en la ciudad de Oviedo. Es aislado lucillo de planta paralelógramo-rectangular, con cubierta atumbada y asentado sobre dos leones: su estilo artístico es mudejar. Consiste su ornato en atauriques, lacerías y escudos de blasones, de horizontal contorno por el jefe y conopial por la punta, viéndose uno en cada testero del arca y cuatro en cada costado, é igual número sobre ellos en los derrames de la tapa.

Hácia la mitad del mismo siglo erigiéronse en el Monasterio de Poblet ámplios mausoleos para encerrar cada uno varios cadáveres de la régia familia, y se cobijaron con corpulentos baldaquinos. Iniciólos el rey de Aragon Don Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), eligiendo al efecto ambos lados del crucero junto al presbiterio; volteáronse allí grandes arcos de sillería de pilar á pilar, y sobre ellos se elevaron los colosales sarcófagos de finísimo y trasparente Alabastro de Sarreal; los baldaquinos no arrancaron verticalmente de las urnas, sino que se suspendieron apoyándolos en los pilares. Muy posteriormente, D. Luis Folch, duque de Segorbe y de Cardona, temiendo que las tumbas de sus ascendientes situadas bajo los grandes arcos, expuestas al tránsito de las gentes, pudieran sufrir deterioro, trató de impedir el paso y construyó muros de cerramiento desde el suelo hasta los sepulcros dándoles el exterior aspecto de altos y exornados zócalos, dejando en el centro de sus principales fróntis, cuadrangulares puertas que se cerraron con hojas de dorado bronce. Esta nueva obra se ejecutó con piedra de las mismas calidades que la antigua. El ornato y decoracion de tan suntuosos monumentos, era del modo que en seguida trataremos de describir. El gran zócalo, ensanchado más que el cuerpo principal, por medio de dos derrames en las caras mayores, divídese en compartimentos por medio de columnas y bustos terminales, llenándose los espacios con relieves de historias, escudos de blasones coronados, é imitaciones de antiguas urnas funerarias bajo coronas modernas: sobre las puertas, perforadas en los compartimentos centrales, embútese régia corona de la forma usual á la sazon. Corre, por la parte superior, elegante friso de diligente adorno grutesco del estilo del Renacimiento, á cuya época pertenece el zócalo. El sarcófago de cada monumento, encerrado entre los pilares bajo su baldaquino, distribúyese tambien en compartimentos pequeños constituidos por ojivales arquitos y agujas flanqueantes, y exórnase con figuras de relieve; álzanse por cada costado cuatro pilares rematados en agujas y decorados con estátuas sobre repisas y bajo doseletes. En ambos declives de la cubierta represéntanse esculpidas colosales efigies de los reyes que guardan, al lado de sus augustas esposas, diversamente vestidos, ya con régio traje, ya con hábito clerical, ya en fin con otro cualquiera con que fueron inhumados. No olvidó el artístico ingenio recordar allí por medio del cincel las célebres victorias, los memorables hechos, ni las pomposas ceremonias fúnebres de los excelsos personajes que dentro de las tumbas se encerraron. El grandioso baldaquino ofrece horizontal série de gabletes flanqueados por agujas, ornados côn frondarios, cobijando arcos trebolados ú ojivas con crestería cairelada, y llenando de tracería sus vastos y severos tímpanos, y de pequeños vidrios de colores las fólias de sus calados. Tres frondarios ocupan cada costado, y uno sólo cada cara estrecha de la cabecera y de los piés del mausoleo. El cielo del baldaquino llena su espacio con tracerías, pinturas y estrellas de oro sobre fondo azul celeste.

En el mismo cenobio de Poblet se erigió sobre columnas otra tumba para sepultar los mortales restos de Doña

María de Moncada, esposa en primeras nupcias del rey de Aragon Don Pedro IV, apodado el Cruel y el Ceremonioso, que reinó desde el año de 1336 hasta el de 1387.

El sepulcro vulgarmente apellidado *de la Malograda* merece recordarse por ciertas especiales circunstancias. Doña María de Orozco, en él inhumada, fué hija de Doña Catalina Figueroa de Orozco, y celebrada por su grande hermosura. Casóse tres veces con ilustres y ricos magnates, verificándolo la última con D. Lorenzo Suarez de Figueroa, Maestre de la Orden de Santiago, electo el dia 3 de Octubre de 1387. Murió la bella dama un año despues de contraer este matrimonio, y por no haber cumplido aún más que 21 de su edad, se la cognominó La Malograda, sobrenombre que aún conserva el enterramiento que el Maestre mandó erigir para sepultarla en la capilla del Hospital de Santiago en Toledo, desde donde, durante el reinado de Doña Isabel II, se trasladó á la iglesia de San Pedro Mártir en la misma ciudad. Es aislado lucillo de alabastro sostenido por cuatro leones, y tiene lecho sepulcral con la yacente estátua de Doña María. Divídese cada costado en cinco recuadros, siendo más estrechos los dos de los extremos; encierran éstos igual número de ángeles mancebos, vestidos, en pié y con antorchas encendidas en las manos; los otros recuadros se llenan con escudos de blasones incluidos en tracería y atauriques mudejares.

Es tambien digno de mencion otro sepulcro, por su cubierta de dos derrames con estátua yacente en cada declive, á saber: el de los hermanos Rodrigo y Margarita, condesa de Terranova, hijos del célebre almirante de Aragon Roger de Lauria, en la iglesia del célebre monasterio de Nuestra Señora del Puig, fundado sobre el cerro de Enesa á dos leguas de Valencia, y que ambos reedificaron. Murió D. Rodrigo en Nápoles durante el año de 1314: la condesa habitó en sus últimos tiempos en el cenobio, y, hácia el 1343, mandó construir el magnífico monumento de que vamos hablando. Es de alabastro, y consta de arquitectónico cuerpo ojival á modo de templete, que abre dos arcos, uno hácia la nave mayor y otro hácia la colateral del Evangelio, y cuyos sostenes, compuestos de columnillas y molduras, exórnanse al par que la archivolta, con estatuitas de sagradas imágenes, cobijadas por lindos doseletes afiligranados. El basamento y el arca sepulcral se decoran sólo con lisos arcos trebolados, el de D. Rodrigo, y con arquería llena de llorosas damas el de Doña Margarita; pero lo restante del enterramiento abunda en la elegante ornamentacion del estilo apuntado en su segundo período. La estátua de la noble señora yace sobre el declive que dá hácia la capilla mayor, y la del insigne caballero sobre el del opuesto lado, representándole armado y coronado, con la espada ceñida al costado izquierdo, y cuya punta recibe en su boca un perro; y por último, apoyando los piés en un leon.

Notable por su buena ejecucion, al par que por otras circunstancias, es el de Doña Elisenda de Moncada, situado junto á la capilla mayor en la iglesia del Real Convento de Pedralves, cerca de Barcelona. Esta señora, hija de Don Pedro, gran senescal de Cataluña, y de su esposa la nobilísima Doña Elisenda de Pinós; se casó con el rey de Aragon Jaime II, que contrajo con ella sus segundas nupcias en la pascua de navidad del año 1322. Muerto el excelso esposo en 1327, emprendió la reina viuda la fundacion del magnífico convento de monjas de Santa Clara, de Pedralves, junto á Barcelona, al cual se retiró, y finalizó allí sus dias el año de 1364. Su sepulcro es de mármol y alabastro, y se decora por cada costado con seis ojivas lancetales en que se inscriben tréboles, interpoladas con agujas flanqueantes, y contenidos en los vanos, otros tantos escudos rectilíneos por el jefe y ojivales por la punta, sin timbre y no aparentando estar colgados, partidos en *pal* con dos de las cuatro barras de Aragon su costado derecho, y con seis roeles ó panes de los Moncadas el segundo. Sostiene, en vez de una estátua yacente, dos, ambas de la misma señora: la primera, que mira hácia la capilla mayor, vestida de reina y coronada, y la segunda, que dá al interior del convento, con toca, velo y hábito de monja clarisa. Apoya aquella los piés sobre dos perros que representan la fidelidad conyugal. Acerca de la que ostenta el traje régio, dice el Sr. Carderera que «toda la estátua es seductora por su correcto modelado, por su esbelteza y elegante sencillez, y por los magníficos ropajes, dispuestos con cierta garbosa ondulacion en sus bordes, y con aquella espaciosidad en las masas prominentes, propias de la escultura senesa y florentina del siglo XIV.»

Todavía por este tiempo se copiaban en los fróntis de los sarcófagos escenas del fallecimiento y de la inhumacion de personajes en ellos contenidos, como lo demuestra el sepulcro del obispo D. Pedro Gutierrez de Tejada, quien habiendo gobernado la diócesis burgense por espacio de ocho años, murió en el de 1307 á 5 de Agosto y se halla enterrado en la capilla del Condestable de la catedral de Búrgos en el muro del lado del Evangelio junto al ingreso. Represéntanse en el frontal, en el lado derecho del espectador, el recien difunto en su lecho mortuorio, rodeado de gente que le llora; y, á la izquierda el mismo cadáver metido en tumba sostenida por tres leones; y clérigos que le

ponen la cubierta y oran por su alma. La estátua yacente del prelado es corpulenta y tiene mitra y vestiduras episcopales. Enciérrase el monumento en hornacina de arco carpanel que, casi dos siglos despues de muerto el obispo se decoró con frondado conopio y agujas flanqueantes, cuando la capilla que allí existia bajo la advocacion de San Pedro, fué agrandada en el año de 1487, y dedicada á la Purificacion de la Vírgen, por el Condestable de Castilla D. Pedro Hernandez de Velasco y su ilustre esposa Doña Mencía de Mendoza, condesa de Haro.

A fines del siglo XIV, se usaban ya en Castilla *laudas* ó cubiertas de sepulturas, hechas de bronce; y, profundamente grabados en ellas, dibujos representando varios objetos, principalmente la figura del sujeto encerrado en el sepulcro. Una de estas laudas se guarda en el Museo Arqueológico Nacional, procedente de la parroquia de Santa María de la Asuncion de la villa de Castrourdiales en la provincia de Santander; y su inscripcion, puesta como cenefa en los cuatro lados, expresa lo que sigue:

✠ AQVÍ IAZE MARTIN FERRANDES DE LAS CORTINAS QVE FINÓ EL PRIMER DIA DE MARSCO ERA DE MCCCCIX ANNOS ✠ AQVÍ IASE CATALINA LOPES SV MVGIER QVE FINÓ Á OCHO DIAS DE MAYO ERA DE MCCCCXI ANNOS ✠ AQVÍ IACEN SOS FIIOS LOPE FERRANDES IOHAN FERRANDES DIEGO FERRANDES Á QVIENES DIOS PERDONE.

La circunstancia de haberse puesto las fechas de la defuncion del padre en el año de 1371, de la madre en el de 1373 y haberse suprimido las de los hijos, demuestra haber éstos mandado labrar la lauda cuando áun vivian. Acerca de la expresada lauda hemos publicado peculiar monografía en la presente obra; y á ella y á la lámina que la acompaña remitimos á los que quieran leer su descripcion.

Hácia el mismo tiempo se pusieron en el pavimento de la capilla mayor del monasterio del Parral en Segovia otras laudas de bronce con las efigies grabadas de varios personajes del ilustre apellido de Pacheco.

Con grande extension y con profusion de figuras se representan las exequias en el sepulcro de D. Lope de Luna, arzobispo de Zaragoza, colocado en la capilla de San Miguel ó de La Parroquia en su metropolitana iglesia de La Seo, pero separada del cuerpo del templo. Fué este esclarecido prelado hijo del rico-hombre D. Lope de Luna, señor feudal de Luceni en Aragon. Siendo obispo de Vich y patriarca de Alejandria, promovióle el Pontífice Clemente VI á la arzobispal Silla zaragona. En Marzo de 1352 hizo su entrada en la ciudad capital de su diócesis: Don Pedro IV el Ceremonioso le nombró gobernador de sus armas, embajador cerca del rey de Castilla y del Papa Clemente V. Hizo construir suntuosos templos y labrar notables obras en la metropolitana catedral, sobresaliendo entre ellas su lujoso enterramiento. Terminó su existencia el dia 15 de Enero de 1382.—En grande y moderna hornacina de arco carpanel, cuya estrecha archivolta sostienen dos esbeltísimas columnas, y cuya bóveda ó intrados decoran sóbriamente dos nervios cruzándose en sotuer, inclúyese el cuadrilongo lucillo con la estátua yacente del arzobispo, todo de alabastro. Divídese el frontal, por medio de agujitas flanqueantes, en trece compartimentos de arcos semicirculares con tréboles por cresteria cairelada, y cobijados por gabletes en cuyos tímpanos se abren cuadrifólios circunscritos. Exceptúase el compartimento de en medio, en el cual, en lugar de lo expresado, vuela corpulento doselete protegiendo sentada estatuita de San Jerónimo sostenida por empotrado pedestal de planta semi-octógona. Otras dos estatuitas de reyes con análogos pedestales y doseletes, resaltando éstos en los ángulos anteriores del arca á manera de contrafuertes y otras doce figuras en pié, de doloridos personajes magnates y guerreros, distribuidas en los nichos de los compartimentos, completan el ornato de este cuerpo arquitectónico, que carga sobre alto basamento, cuya parte superior se exorna con flores de cuatro pétalos, incluidas en recuadros que en horizontal série hacen cenefa. Por las caras estrechas de la urna continúase la misma decoracion, si bien cada una no contiene, á consecuencia de su menor dimension, más que seis efigies de relieve. La estátua yacente, mayor que el natural, con mitra, báculo y vestiduras arzobispales conservando restos de dorado y matizadas flores, reclina la cabeza en lujoso almohadon bordado con los blasones de *crecientes* propios del apellido del metropolitano, y apoya sus piés en dos perros, insignia de su preclara estirpe. Corre por el fondo y costados del interior de la hornacina, ancho friso, en que sobre gran cenefa de losanges con cuadrifólios apuntados, y bajo no interrumpida série de umbelas y arcos con conopios semejantes á los del sarcófago é interpolados con los doseletes, se extiende larga fila de hasta veintisiete ó veintiocho bellísimas estatuitas de clérigos seculares y religiosos de diferentes Órdenes tales como las de dominicos, franciscanos, trinitarios, carmelitas y otras, celebrando las exequias del ilustrísimo finado. Preside, en el centro del fondo, la fúnebre ceremonia, mitrado sacerdote bendiciendo, entre dos acólitos que sostienen un paño ó gremial. Sobre el doselete que

cobija á este prelado elévase otra estátua de fraile francisco mayor que las demás, exceptuada la yacente. Todas las de esta fila están en pié derecho. En la parte superior del fondo de la hornacina se lee este moderno epitafio:

HIC IACET ILL.[s] DD. LUPUS FERNANDEZ DE LUNA VICENSIS EPUS CÆSARAUGUSTANÆ
ECCLESIÆ QUARTUS METROPOLITANUS ANTISTES PATRIARCHA JEROSOLIMITANUS
QUI IN HONOREM S.[i] MICHAELIS ARCHANGELI HANC ÆDICULAM STRUXIT UNDECIM PORTIO-
NES DOTAVIT TUMULUMQUE SIBI EREXIT. OBIIT DECIMO QUINTO KALENDAS MARTIAS ANNO
DÑI M. CCC. LXXXII.

D. Valentin Carderera emite su juicio acerca del descrito monumento con las siguientes frases: «Obra es de tal excelencia el sepulcro de D. Lope, que no dudamos colocarla entre las mejores que de su género se labraron en España, donde tantos y tan bellos monumentos fúnebres se erigieron á sus reyes, prelados y magnates... Parece que quiso perpetuarse la memoria del llanto general por la muerte del noble prelado. Próceres y guerreros vestidos con la garnacha y los capuces de luto, ofrecen en sus semblantes y actitud la más patética y variada expresion de dolor y sentimiento... lindísimas estátuas, dignas del más exquisito cincel del siglo XV.» Elogia el «mérito de la escultura, tanto por la gracia y sencillez del estilo como por la fuerza de expresion y la elegancia y variedad de las numerosas figuras que lo enriquecen,» y añade, «es manifiesto que la escultura, en la corona de Aragon, se hallaba entónces en grado altísimo de perfeccion.»

Tambien se reproducen las escenas y ceremonias funerales en el sepulcro de D. Felipe de Boil, señor de Manises, capitan general de marina del rey Don Jaime II de Aragon, y que murió «lleno de méritos y de gloria el año 1384.» De este importante monumento que se colocó en la Sala de Capítulo en el convento de Santo Domingo en Valencia, dice el repetido Sr. Carderera lo siguiente: «Yace sobre la urna la estátua de D. Felipe, con larga túnica y anchuroso manto ó *garnacha*, y con un gran capuz á lo morisco, que se llamaba *capiron*. Ambas prendas están labradas con naturalidad y buen estilo. Obsérvase en su venerable rostro, poblada barba con rizados y simétricos mechones, y es de notarse la indicacion de algunas arrugas de la frente y las de encima del hueso yugal hecha por líneas pareadas demasiado tiesas y rehundidas; en sus manos cruzadas sobre el pecho tiene espada ancha, segun se traian en aquella edad, y en ella rollado el talabarte guarnecido de pedrería. Acompáñale un ángel puesto de rodillas á su cabecera y en ademan de dirigir plegarias al cielo por el noble caballero.—En el fondo de la pared se ven tres escudos de su linaje, compuesto del castillo de gules sobre campo de plata, el buey de oro sobre campo verde. El primer cuartel del tercer escudo tiene las bandas de oro de la casa de Velvis, y nos hace presumir que á la esposa de D. Felipe, Doña Teresa de Velvis, se debe la ereccion de este fúnebre monumento. Decora el fondo de la arcada un bajo-relieve con varias figuras de clérigos y monjes que asisten á las exequias; pero es más curioso el friso que corre debajo de la urna... Es una reunion de varones, damas y caballeros que hacen el duelo. Uno de éstos viene á caballo, trayendo el escudo del ilustre difunto vuelto hácia abajo en señal de duelo y sentimiento, segun estilo de aquella edad... Este bajo-relieve, en su conjunto, demuestra claramente los grandes progresos de la escultura en la Corona de Aragon á fines del siglo XIV, y confirma lo que varias veces hemos dicho acerca del saludable influjo que ejerció el frecuente comercio de los de esta nacion con las florecientes repúblicas de Italia. Sin estar exenta la expresada escultura de algunos defectos, como la corta proporcion de algunas figuras y las incorrecciones del caballo, brilla, sin embargo, por cualidades muy recomendables. Dignas son de notarse la profunda y variada expresion de dolor que se ve en el semblante de todos, exenta de los ridículos gestos que se observan en las esculturas de los siglos XII y áun del XIII. Lo mismo podemos decir de las actitudes tambien variadas y convenientes. En los ropajes se encuentra gran naturalidad, siendo notables los pliegues del vestido arremangado del que está junto al jinete, y áun más de la bella dama que llora con las manos juntas, en la cual las caidas del manto, rico y abundante, ostentan bellezas que bien poco desmerecen de las que admiramos en los ropajes ejecutados por los grandes maestros de aquel brillante período de la restauracion de las artes de Italia.»

En la capilla de San Lorenzo, en la catedral de Tarazona, se conserva el enterramiento del espléndido, esforzado y pundonoroso obispo D. Pedro Calvillo, muerto el año 1391, á cuya estátua yacente acompañan, junto á la cabeza, vestido ángel, y á los piés echado leon. Decoran el arco sepulcral llorosas ó afligidas figuras, repartidas en ojivales nichos. El monumento es de alabastro.

En la aragonesa villa de Caspe, en una capilla de su antiquísima iglesia parroquial, situada al pié del castillo en que moraron los caballeros sanjuanistas, elévase sobre cuatro aisladas columnas el sarcófago del Sr. Fernandez de Heredia, maestre de la Orden de caballería de San Juan Bautista de Jerusalen. En derredor reprodúcese de relieve en los muros la ostentosa pompa funeral con que el cadáver del ilustre difunto fué trasladado á Caspe desde la ciudad de Aviñon, en Francia, el año de 1396.

En la citada capilla de San Lorenzo de la catedral de Tarazona se ve otro sarcófago, en cuyas caras se representan los funerales del inhumado, estando en el centro el Papa, y entre los demás personajes una reina y diferentes obispos; yace allí D. Fernando Calvillo, hermano y sucesor, en la silla episcopal, de D. Pedro, de quien hemos hablado poco ántes. Obtuvo el capelo cardenalicio, acompañó al antipapa Luna en el asedio de Aviñon, y gobernó su diócesis hasta que falleció en el año de 1404.

Hácia principios del reinado de los católicos reyes Fernando V é Isabel la Católica (1473), encontramos ya en Castilla el uso de estátuas sepulcrales hincadas de rodillas, ó sea *afinojadas*, como se decia entónces. Los más antiguos ejemplares que de esto conocemos, están en dos magníficos enterramientos de alabastro ornados con bellas esculturas, construidos en la suntuosa capilla mayor del monasterio del Parral, extramuros de la ciudad de Segovia. Pertenecen, respectivamente, á D. Juan Fernandez Pacheco, marqués de Villena, duque de Escalona y maestre de la Orden de Santiago, y á su primera esposa Doña María Enriquez Portocarrero, señora feudal del gran Estado de Moguer y Villanueva de Barcarrota. D. Juan Fernandez Pacheco, hijo primogénito de D. Alfonso Tellez Giron y de la mujer de éste Doña María Pacheco, señora de Belmonte, fué doncel de Enrique IV, á la sazon príncipe de Astúrias, y su gran valido despues de subir al trono castellano. Falleció en edad de 50 años, el dia 1.° de Octubre de 1474. La afinojada estátua de D. Juan le representa armado de punta en blanco, ante reclinatorio que ostenta la cruz de la Orden de Santiago, y acompañado de lindo paje; al par que la figura de su esposa está seguida por la de su doncella, de ménos tamaño que el natural.

Muy importante es el mausoleo con templete ó baldaquino erigido por el condestable de Castilla para incluir en él los mortales restos de San Juan de Ortega en el monasterio edificado á cuatro leguas al Oriente de Búrgos por el expresado Santo, y que tiene su mismo nombre. Acerca de este monumento tenemos las noticias que siguen: «El sepulcro en que habia sido enterrado San Juan estaba en la capilla de San Nicolás, y, deseando los monjes trasladarlo á la iglesia mayor para que en ella recibiese culto más público, se opuso manifiestamente á tal intento el sagrado cadáver, pues dice la historia antigua que al tocar las primeras piedras salió una prodigiosa multitud de abejas blancas que ahuyentaban con su aguijon á los obreros. Veinticuatro años más tarde (en el de 1474), el conde de Haro, D. Pedro Fernandez de Velasco mandó labrar un suntuosísimo sepulcro de buena piedra, y, sin embargo de hallarse designado el dia en que habia de solemnizarse la traslacion, ocurrieron en contrario algunas eventualidades inopinadas, y quedó sin efecto la segunda tentativa del mismo modo que la primera. Recogiéronse los materiales destinados para el ornato de la tumba; y, con licencia del conde, se asentaron sobre la que encerraba los huesos de San Juan. La Reina Católica mandó edificar á su vez una capilla, elegante por su misma sencillez, en agradecimiento de la fecundidad que creyó haber conseguido por intercesion del Santo, á quien visitó fervorosa.» El todo del mausoleo forma un solo cuerpo arquitectónico de estilo ojival florido, y de planta paralelógramo-rectángula: constituye su zócalo el arca sepulcral, resaltando en cada costado de él cuatro pedestales; cargan sobre ellos otras tantas agujas flanqueantes de tres diáfanos arcos de lanceta cobijados por frondados conopios; acompañan á los grumos de los frondarios pares de dobles ajimeces de tres parteluces y enriquecidos con tracería. El coronamiento se compone de crestería entreverada y cimera, y los pináculos de las agujas elevándose sobre ésta. Exórnase con tracería ondeante el zócalo y las entreojivas de los grandes arcos, calada en ésta y relevada en aquél. Sobresalen en las agujas, desde poco más arriba de los pedestales hasta cerca de los arranques de las ojivas inferiores, estátuas como de la mitad del natural, sobre repisas representando santos en pié; y sobre las impostas de los pináculos, ángeles vestidos, soportando los escudos heráldicos de los condes de Haro. Déjase ver por los arcos la estátua yacente de San Juan de Ortega sobre el arca sepulcral, completando la decoracion del monumento.

En el siglo XV generalizóse mucho la costumbre de colocar, á los piés de las estátuas yacentes, las figuras de pajes, doncellas ó dueñas, desterrando la que ántes habia prevalecido durante dos siglos de poner ángeles junto á la cabeza del bulto, y de que ya hemos dado cuenta. Como ejemplar de ésto y de la importancia que la ornamentacion fué tomando por aquel tiempo en los arcos sepulcrales, son muy dignos de conmemorarse los suntuosos enterramientos

de D. Iñigo Lopez de Mendoza, primer conde de Tendilla, y de su esposa Doña Elvira de Quiñones, que se labraron en los muros laterales de la capilla mayor del convento de Santa Ana de padres Jerónimos, en el pueblo denominado Tendilla; desde donde fueron trasladados á la ciudad de Guadalajara en 1847 el de D. Iñigo, y el de Doña Elvira en 1849, por la Comision de Monumentos artísticos de aquella provincia, y colocados en la conventual iglesia de San Ginés de la Orden de Santo Domingo, en 1851 el del conde, y el de la condesa el año siguiente, porque su estado de deterioro exigió gran reparacion. Nació D. Iñigo en Guadalajara el año de 1415: se casó con Doña Elvira, hija de D. Diego de Quiñones y murió el dia 17 de Febrero de 1479. El *resúmen genealógico de la casa de Mondéjar*, por D. Félix Vozmediano, dice acerca de este magnate lo siguiente: «Fué D. Iñigo el primer conde de Tendilla, señor de Ita y de Buitrago y otros muchos lugares por merced de Don Juan II, caballero de la Orden de Santiago, comendador de Socuéllamos, Trece de dicha Orden, del Consejo de Enrique IV, dos veces embajador en Roma... Fué asimismo capitan general contra los moros de Granada tres veces, como tambien contra Aragon y Navarra, asistente de Sevilla y adelantado mayor de Andalucía, en cuyos cargos y otros que obtuvo se portó con el valor, celo é integridad correspondiente á su glorioso linaje, mereciendo confianza y grandes honores de los reyes de su tiempo.» Son estos mausoleos dos arcos sepulcrales lujosamente decorados y exornados con conopios, agujas, columnillas, tracerías, follajes y otros ornatos del ostentoso estilo ojival florido, con lindas estatuitas, figuras de ángeles y de heraldos tenantes de escudos, campeando en el centro el blason de los ilustres inhumados. Las estátuas acostadas en altas hornacinas teniendo libros en las manos, están, la de Doña Elvira modestamente vestida, y la de D. Iñigo con birrete en la cabeza, armado de punta en blanco y con el yelmo á sus piés; un paje, con blasonada cota ó dalmática y de menor tamaño que el natural, en actitud de profundo pesar apoya un brazo sobre el yelmo; al par que tocada dueña, de igual grandor y sentada al pié de la condesa, lee oraciones por la ilustre difunta en libro que tiene en la mano. Acerca de ambos bultos, el Sr. Carderera se expresa de este modo: «Las estátuas presentan un gran sello de verdaderos retratos... se recomiendan por sus buenas proporciones; y, si no brillan los ropajes por la eleccion y gusto del plegado que conserva cierta gótica rigidez, en cambio imitan el natural con grande acierto y están ejecutadas con bello artificio.» Y acerca de los arcos sepulcrales, añade: «Los expresados monumentos, cuya altura es de 32 piés, labrados con finísimo alabastro, deberian principiarse poco despues ó acaso ántes del fallecimiento de ambos consortes, segun el gusto de su complicada traza y exquisita ejecucion. En ellos se apuraron toda la delicadeza del cincel y aquella exuberante ornamentacion del último período de la arquitectura ojival.» El epitafio del conde dice estas palabras:

Aquí yace Don Iñigo Lope de Mendoza primer Conde de Tendilla, Comendador de Socuéllamos en la Orden de Santiago, del Consejo de los Reyes Católicos, Don Enrique IV, Embajador del Pontífice Nicolas y Embajador del Concilio de Mantua tres veces.

Todavía á fines del siglo xv continuaba aplicándose á enterramientos la ornamentacion mudejar segun lo demuestran los tres arcos sepulcrales siguientes, situados en ambos costados de la capilla mayor de la iglesia parroquial de Santa María en la villa de Dueñas, á 2 leguas de Palencia y á 8 de Valladolid, en el camino que conduce de una á otra ciudad. El primero, colocado al lado del Evangelio, ostenta la afinojada estátua del primer conde de Buendía seguido de dos pajes que llevan la espada y el escudo de su dueño. Su inscripcion está concebida como aquí la copiamos:

Esta piedra encierra el cuerpo digno de fama del muy católico y noble y virtuoso caballero el conde de Vuendia Don Pedro de Acuña, el primer conde de este título y señor de esta villa de Dueñas; el qual, despues de católica vida y sanctos dias, pasó de esta vida á la eterna, viernes XXX de Octubre de mil y CCCCLXXX y dos años.

Los otros dos, elevados al lado de la Epístola, encierran los restos de D. Lope Vazquez y de su noble esposa Doña Inés, hija del Almirante de Castilla, segun allí lo testifican las siguientes inscripciones sepulcrales.

Aquí yace el muy magnífico señor Don Lope Vazquez de Acuña conde de Buendia y adelantado de Cazorla, el qual venció los moros de Vaza y Guadix en la batalla de Quesada con la gente de su casa y tierra y ganó trece banderas; y haciendo otras notables hazañas echó los moros hasta hoy de aquella tierra; por lo qual sus obras merecen perpetua memoria. Falleció á primero de Hebrero de mil CCCCXXXIX años.

Las trece banderas rodean su escudo heráldico.

Aquí yace la muy magnífica señora Doña Inés Enriquez mujer del señor Don Lope Vazquez de Acuña conde de Buendía y adelantado de Cazorla; cuya bondad y religion fué digna á la nobleza de su linaje y del marido que tuvo y de la fama que dexó. Fallesció á XXIII de deciembre de MCCCCLXXXV años.

Notable innovacion aparece en sepulcrales monumentos durante el reinado de los Católicos Reyes Fernando V é Isabel I, cual es la de colocar estátuas en los ángulos de los lucillos, figurando sostener con sus manos el arca sepulcral, segun se ven en los sarcófagos del condestable D. Alvaro de Luna y de su segunda esposa Doña Juana de Pimentel, situados cerca uno de otro junto al altar de la capilla de Santiago, fundada por el Condestable en la primada catedral de Toledo. Sabido es que este célebre magnate, descendiente de la nobilísima familia de los Lunas de Aragon, desde paje del rey de Castilla Don Juan II, subió á ser su favorito y á las más altas dignidades, contándose entre éstas las de condestable y maestre de la Orden de Santiago; y por último, á los 63 años de su edad, el dia 22 de Junio de 1453 fué degollado en afrentoso patíbulo en Valladolid. Cuéntase que D. Álvaro, cuando la fortuna le sonreia, mandó labrar para sí mismo en la expresada capilla rica y ostentosa sepultura de bronce dorado, abundando en escultura, con su estátua sentada en la parte superior de la tumba hecha con cierto artificio, tal que por medio de resorte se le hacía levantar y arrodillarse al comenzarse la misa en la capilla y volviendo á sentarse despues de concluida. Fué destrozado aquel sepulcro, segun algunos, en tumulto habido en Toledo el año de 1449 contra el privado del Rey; y segun otros, por las tropas del infante D. Enrique de Aragon en una de las dos entradas que efectuó en la imperial ciudad hostilizando á Don Juan II por ódio al Condestable. Entre los que afirman esto último se cuenta el famoso poeta Juan de Mena, su contemporáneo, diciendo en su *Laberinto:*

Que á un Condestable armado, que sobre
Un gran bulto de oro le vimos sentado,
Con manos sañosas vimos derribado
Y todo deshecho fué tornado en cobre.

No debió, sin embargo, ser destruido por completo el monumento, puesto que el Maestre le hizo restaurar, y el maestro Eugenio Robles asevera que posteriormente la reina Doña Isabel la Católica mandó quitarle de aquel sitio á fin de evitar irreverencias y supersticiones vulgares á que daba lugar el ver moverse la estátua sin saber los circunstantes por qué medio. En 1489, Doña María de Luna, hija de D. Álvaro, mandó erigir los actuales lucillos aislados, eligiendo al efecto, entre diferentes planos que se la ofrecieron, los del eminente artista Pablo de Ortiz. Son de mármol y alabastro, álzanse sobre dos escalones, y aparentan estar cada uno encima de cuatro leones: divídense los costados en tres grandes compartimentos, por medio de agujas, llenándose los centrales y los lados estrechos con blasones y ángeles por tenantes de los escudos, y los colaterales con femeniles figuras sentadas, que, con elegancia, gracia y bellos ropajes, representan varias virtudes; resaltan afiligranados doseletes bajo las cornisas de las arcas sepulcrales, y éstas aparentan, segun dejamos indicado, estar sostenidas con las manos por estátuas arrodilladas junto á los ángulos, figurando frailes franciscanos en el sarcófago de la Condestablesa, y caballeros de la Orden de Santiago en el del Maestre, como éste, armados de punta en blanco, y con mantos capitulares y birretes. Campean sobre las tumbas las yacentes estátuas de ambos esposos, acompañando á la de D. Álvaro otra de menor tamaño, aparentando ser su paje sentado á los piés del amo, llorando y recostado sobre el yelmo del favorito. La correccion de formas, verdad y expresion de todas estas esculturas, manifiestan que la escultura se iba remontando en España á eminente grado de perfeccion.

Por este tiempo se llegó á ostentar inmenso lujo escultural y arquitectónico, así en lucillos como en arcos sepulcrales, segun lo demuestran los grandes y magníficos sepulcros del rey Don Juan II de Castilla y su segunda esposa Doña Isabel de Portugal, el de su hijo el infante D. Alfonso, y su digno rival el de D. Juan de Padilla, que murió en la conquista de Granada por los Reyes Católicos. Dos años ántes de terminarse la reedificacion de la cartuja de Miraflores junto á Búrgos, por la reina Isabel I, la augusta señora encargó al maestro Gil de Síloe trazar los sepulcros de su padre Don Juan II y de su madre Doña Isabel de Portugal, y el de su hermano el infante Don Alfonso: presentados los diseños y aprobados por la Soberana de Castilla, comenzó aquel artista su trabajo en 1486 y le dió terminado en cuatro años y cinco meses á pesar de los muchos y delicados detalles que en tan sustuosos enterra-

mientos se admiran, y en los cuales parece haber sido el alabastro tan dócil como la cera entre las manos de Siloe. Erigióse para entrambos augustos esposos un solo lucillo colosal en medio de la iglesia junto al presbiterio, y cerca de él, en el muro del costado del Evangelio, tambien gigantesco arco colosal para el príncipe, con estátuas yacentes aquél, y éste con la suya afinojada. Fueron trasladados á estos enterramientos los restos de Don Juan II desde Valladolid, el año de 1455, los del infante D. Alfonso, desde la villa de Arévalo, en 1492, y el de la reina Doña Isabel de Portugal en 1505.

«Juan de Padilla (como hijo primogénito de los condes de Santa Gadea, D. Pero Lopez de Padilla y Doña Isabel Pacheco, mujer de éste é hija bastarda de D. Juan Pacheco, marqués de Villena), heredó el adelantamiento por muerte de su padre. Fué á la guerra de Granada cuando aún no habia cumplido veinte años: jóven muy apuesto y virtuoso, era sumamente estimado y distinguido por los Reyes Católicos, y en especial por Doña Isabel, que, segun dicen, siempre le llamaba *el mi loco*. Hallándose en el cerco de Granada, salió con otros caballeros, el lúnes 16 de Mayo de 1491, á escaramuzar contra los moros en la Vega; y, despues de ejecutarlo muy bien, esforzada y atrevidamente, volvia con los demás al campamento cristiano, trayendo quitado de la cabeza el almete por el gran calor que hacía, cuando ciertos moros, emboscados entre unos valladares, disparáronle una saeta enarbolada; y tan de muerte le hirieron en la garganta, que á pesar de los remedios y cuidados que se le prodigaron, terminó en el mismo dia su existencia. Encargó le enterrasen en Fresdelval (monasterio de la Órden de San Jerónimo, á cinco cuartos de legua de Búrgos) y nombró por su heredero al convento; por lo cual recibió éste 8.120 maravedís anuales en rentas públicas y censos, con más los vestidos de D. Juan, los jaeces de sus caballos y otras muchas y diferentes cosas. La Reina Católica mandó trasladar su cuerpo al monasterio; y Doña Isabel Pacheco, por el amor materno y por complacer á su soberana, hizo que labrasen en esta iglesia un vistoso y suntuosísimo sepulcro de alabastro con arco en la pared al lado del Evangelio, cerca del altar mayor y junto al de sus bisabuelos los fundadores D. Gomez Manrique y Doña Sancha de Rojas.» Este arco sepulcral parece haber sido ejecutado por el susodicho Gil de Siloe.

La multitud de detalles de decoracion y ornato de mausoleos de tan gran tamaño, nos obliga á pasar en silencio su descripcion, porque para hacerla segun los suntuosos monumentos lo exigen, alargaríamos excesivamente la presente monografía, ya demasiado extensa, á pesar de que, procurando compendiar, no hemos mencionado muchos ejemplares dignísimos de recordarse: nos limitaremos á enunciar que el lucillo de los reyes tiene los yacentes bultos de Don Juan II y Doña Isabel de Portugal, y apenas podrá encontrarse otro tan magnífico de su estilo artístico; y que las hornacinas de los arcos sepulcrales contienen las estátuas afinojadas del Infante y de D. Juan de Padilla, ante su correspondiente reclinatorio. El plan y la ejecucion de los tres monumentos, corresponde al gran talento y á la envidiable celebridad del renombrado artista que los dió cima tan felizmente.

Resumiendo ahora, diremos que en los primeros tiempos de la reconquista de España, se usaron lucillos y arcos sepulcrales, costumbre que subsistió hasta despues de finalizarse la Edad-media; siendo entónces el ornato del estilo latino-bizantino, floreciente á la sazon, y las formas del arca sepulcral, la cuadrilonga con cubierta plana ó acofrada, y la ataudada con tapa atumbada. Las hornacinas de los arcos sepulcrales eran de medio punto: los sarcófagos cargaban sobre figuras de leones. Por el mismo tiempo se labraron tambien lucillos pequeños y pusiéronse epitafios, cuyos renglones corrian por la cubierta en sentido de la largura de ella.

Durante los siglos XI y XII se añadieron á las precedentes formas la de cubierta de dos derrames y de cuatro: los sarcófagos recibieron la decoracion y el ornato románicos, representándose en ellos, de relieve, arquerías y figuras humanas, y otras relativas á asuntos religiosos ó profanos.

En el mismo período se inicia la costumbre de elevar los lucillos sobre diáfanas columnatas y arcadas, formando dos cuerpos, uno sobre otro.

Encontramos sarcófagos colocados en lo alto de muros, y sostenidos por cartelas, en la Corona de Aragon, corriendo el siglo XII.

A mediados de este siglo se representaron, en las caras ó fróntis de los sepulcros, escenas relativas á la muerte del inhumado.

Antes de terminar la misma centuria aparecieron los bultos ó imágenes yacentes sobre las cubiertas, no como

estátuas sino como relieves muy bajos; más tarde, y sobre todo en los siglos XIV y XV, fué cuando se labraron verdaderas estátuas yacentes con todo el relieve y tamaño del natural, y áun mayores en algunos ejemplares.

Por aquel tiempo se empleaba la pintura policroma en los sepulcros, especialmente en los de piedra ordinaria, es decir, que no fuesen de mármol ó alabastro; uso que desapareció en el siglo XV ó á fines del anterior.

Al principiar el XIII se representan ya en las caras de los sarcófagos las fúnebres exequias, y continuaron figurándose en la siguiente centuria y á principios de la XV.

La ornamentacion románica se reemplaza poco despues por la del estilo ojival.

En el reinado de San Fernando comienza la costumbre de adornar los sepulcros con heráldicos escudos.

En esta época dejan de labrarse sepulcros ataudados.

Durante la primera mitad del mismo siglo se erigen elegantes baldaquinos ó templetes á manera de nuestros procesionales palios, sobre los lucillos, especialmente en los aislados, constituyendo grandiosos mausoleos.

En el reinado de Alfonso el Sabio (1252-1284) se embellecieron tumbas con la ornamentacion mudejar.

Durante el siglo XIV fué aumentándose el tamaño y lujo de los arcos sepulcrales, engalanándose con detalles del estilo ojival, que por entónces llegaba á su mayor perfeccion, desarrollando el gusto decorado.

A fines del mismo se cubren los sepulcros con laudas de bronce embellecidas con profundos grabados.

Hácia aquel tiempo se esculpen orantes ángeles junto á las cabezas de las estátuas yacentes.

Al principiar el reinado de Isabel la Católica (1473), se vieron en Castilla estátuas sepulcrales afinojadas.

Corriendo el siglo XV, se generalizó el uso de esculpir, á los piés de las estátuas funerales, sirvientes del mismo sexo que el personaje allí enterrado, en vez de los ángeles que junto á las cabezas de los bultos yacentes se colocaron durante los dos anteriores siglos.

En el reinado de los Reyes Católicos (1473-1504), se pusieron en los ángulos de los lucillos estátuas arrodilladas de tamaño casi natural, aparentando sostener con sus manos las arcas sepulcrales.

El tamaño de los monumentos sepulcrales, la perfeccion de su escultura, la riqueza y diligente ejecucion de su decoracion y ornato del profuso gusto florido, crecieron prodigiosamente á fines del siglo XV.

A principios del XVI finalizó el estilo ojival, y entónces el arte cambió de manifestacion en los sepulcros, así como en otros objetos; pero esto no pertenece á nuestro asunto, y por tanto damos aquí ya fin á la presente reseña.

II.

Consérvanse en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid dos urnas sepulcrales del siglo XIV, donadas por la Comision de Monumentos Artísticos de Valencia, por gestion y á instancia del Sr. Rada y Delgado, y que ántes estuvieron en el arruinado convento de frailes de Santo Domingo de aquella ciudad, probablemente en la Sala del Capítulo. Pertenecen ambas á la categoría de las que se colocaban en elevado paraje de los muros á modo de voladizos y apoyándose sobre ménsulas. Son cuadrilongas, y asienta cada una sobre dos de los indicados apoyos, que aparentan cargar en el lomo de otros tantos leones no muy parecidos al tipo natural. Tiene además una de ellas su cubierta de cuatro derrames y dos cabezas humanas bajo los leones, formando como éstos parte integrante de las ménsolas: la otra carece de tapa y de semejantes cabezas, y adorna su frontal con bajos relieves representando el alma del finado subiendo al cielo, por medio de la figura de desnudo niño con las manos juntas en ademan de orar, elevada en limpia sabanilla por dos ángeles mancebos vestidos y arrodillados: un escudo á cada lado de las tres figuras, con punta ojival y llevando por blason ancha torre ó casa fuerte, acaban de llenar el espacio horizontal de este lado de la tumba, y otro escudo con iguales armas reálzase en cada cara estrecha. Exórnase tambien con escultura el otro sepulcro, ofreciendo en muy bajo relieve su fróntis principal, yacente mujer con toca y manto, con rosario pendiente desde el cuello hasta el abdómen, cruzados los antebrazos, reclinada la cabeza hácia el lado derecho del espectador en almohadon ornado con seis borlas y apoyados los piés en ramo de follaje con que tal vez el escultor quiso figurar virginal palma: más á la derecha, heráldico escudo completa la ornamentacion. Otro escudo resalta en cada lado estrecho en rehundimiento, cuyo perímetro recuerda cierta figura trazada á veces por mude-

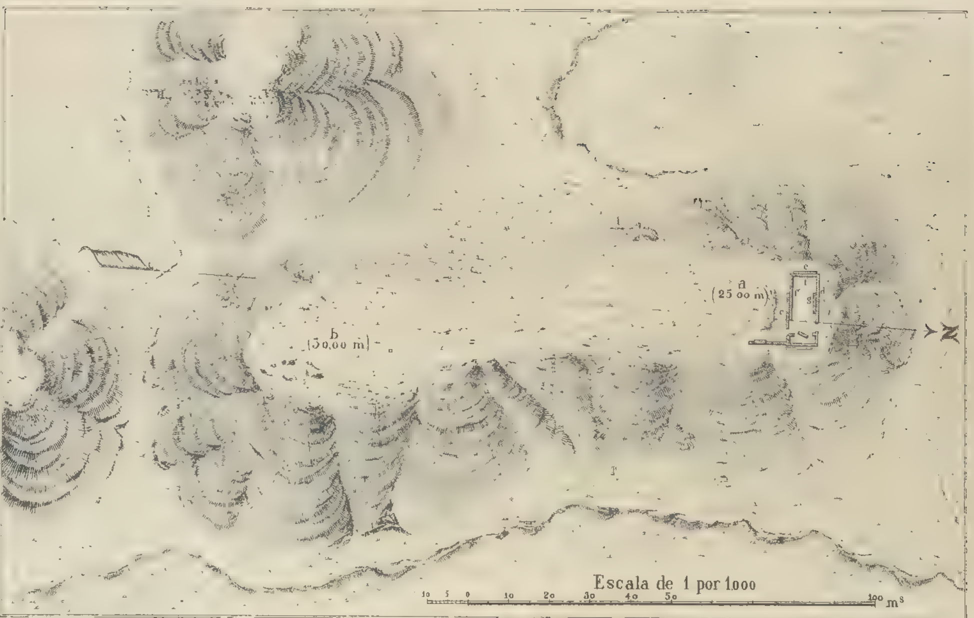
dejares lacerías. El declive anterior de la cubierta presenta tambien el asunto, del alma llevada al Empíreo por ángeles, igualmente tratado que en el otro sarcófago, si bien la sabanilla es más ámplia y la actitud de los ángeles varía, todo á consecuencia de la mayor anchura del campo y de su figura geométrica de trapecio. En los declives laterales se repiten los escudos, rodeándolos follaje. La parte inferior de la tapa, volando sobre el arca sepulcral, forma cornisa enriquecida con franja de hojas de parra contrapuestas, alternando pié con punta. Está colorido el monumento con tonos de pintura análogos á los del sepulcro de D. Pedro Boil y á los de las esculturas de la capilla de Santa Catalina, que el rey Enrique III de Castilla hizo construir en el claustro de la catedral de Búrgos, circunstancia que manifiesta el sincronismo de estos monumentos, y que, por tanto, se puede afirmar haberse labrado los sepulcros de que tratamos en el trascurso del siglo XIV. Los blasones estuvieron pintados, pero se han borrado de tal modo sus colores, que no hemos podido rastrear cuáles eran los heráldicos campo y figuras que *traian* los escudos. Mide esta tumba 89 centímetros de largo y 95 de alto desde la parte inferior de las ménsolas hasta la cima de la cubierta, al par que la otra 99 de longitud por 6 de altura. Ambas carecen de epitafio.

Los dos sepulcros, por su exiguo tamaño y por representarse en ellos el alma subiendo al cielo, parece, á primera vista, indudable haberse destinado á encerrar cadáveres de jóvenes que áun no habrian llegado á gozar perfecto uso de razon, teniéndose por improbable que por tal medio gráfico se afirmase haberse salvado el alma de adulto sujeto, áun cuando hubiese fallecido *en opinion de santidad*, á no ser que el Sumo Pontífice Romano la hubiera canonizado ó al ménos decidido su beatificacion; puesto que hoy ningun católico, sin autorizacion apostólica, osaría aseverar de rotunda manera, haber pasado el ánima del finado directamente desde este efímero valle de lágrimas á las eternas regiones del Empíreo. Pero la mujer representada en el frontal con toca, manto y rosario, atavíos propios de persona de mayor edad, se oponen á la idea suscitada por la primera impresion. Además de esto, en la presente monografía dejamos manifestado que á varios personajes fallecidos en edad muy adulta se les favoreció con análogas representaciones, como lo fueron, por ejemplo, Doña Leonor de Inglaterra, esposa de Alfonso VIII de Castilla, en el sepulcro mandado labrar por su nieto San Fernando en el monasterio de Santa María la Real de las Huelgas, junto á Búrgos, donde segun dijimos se representa su alma en figura de reina, vestida y coronada, llevada en ancha sábana por dos ángeles; y en el de D. Ramon Perez, muerto el año 1251, sobre el epitafio de su colosal sarcófago, en la iglesia de San Pedro, en Huesca, representándose el espíritu en figura de niño con las manos juntas entre los dos ángeles. ¿Con qué propósito, pues, se labraron las dos urnas procedentes de Valencia? Pregunta es á la cual no podemos dar categórica respuesta: contentarémonos, por tanto, con aducir aquí algunos datos para que otras personas más competentes que nosotros, añadiendo nuevas investigaciones, puedan acaso resolver la duda. El erudito y diligente artista y escritor que tantas veces hemos citado en el presente escrito, emite acerca de ella en su mencionada obra lo siguiente: «Conforme á una costumbre que sólo hemos observado en la Corona de Aragon, habia en aquel templo (del monasterio de Poblet), con sus correspondientes estátuas, varias tumbas de la mitad del tamaño natural, apoyadas en la pared á bastante altura y sostenidas por graciosas ménsulas. Sus reducidas proporciones permitian colocarlas en esta disposicion, y dan motivo á sospechar que se erigieron con diferentes objetos. Parece á primera vista que estarian destinadas á los infantes que falleciesen de corta edad; pero atendiendo á su gran número en toda la Corona aragonesa, nos parece muy verosímil que se erigiesen tambien, y principalmente, para conservar los huesos humanos trasladados de otros lugares, como se verificaba con frecuencia, cuando algun personaje costeaba cláustros é iglesias donde por lo comun, queria tener reunidos los restos mortales de sus descendientes en una ó más urnas. Ni esto se opone á que algunas fueran simples cenotafios, ante los cuales, las comunidades religiosas celebraban sufragios por el alma de los fundadores ó sus deudos en determinados dias del año.»

Hemos manifestado arriba, en su oportuno paraje, ser el primer ejemplar que conocemos de la costumbre de colocar asi en alto los sepulcros, resaltando del muro y apoyándose en sostenes voladizos, el que se dice contener los restos del infante D. Pedro, hijo primogénito de Ramon Berenguer y de su esposa Doña Petronila, reina de Aragon (1137-1162). Ahora añadiremos que Ambrosio de Morales en su obra que intituló *Viaje Santo*, indica que se labraron lucillos pequeños y tambien que se colocaron en elevado sitio en los reinos de Astúrias, de Leon y de Castilla: tratando de las sepulturas del Real Panteon de Oviedo dice: «tambien hay otras tres chiquitas que deben ser de infantes niños.» Afirma, además, hablando del de los reyes de Leon y del infante D. Fernando, hijo de Fernando II de Leon y su segunda mujer Doña Urraca Lopez, muerto en 1187, que «está atravesada su sepultura entre sus padres y es *pequeña*.» Añade que «hay arrimados á las paredes otros tres lucillos altos, pequeños, no tienen letra: deben ser de

infantes.» Finalmente observa que en el convento de padres dominicos de San Pablo de Valladolid, «en la capilla mayor hay tres cajas dadas de bermellon con algunos escudos y otras pinturas, y están puestas en lo alto en huecos de ventanas que cerraron; una es de niño, y las otras dos de mochachos; pues ninguna es de tamaño de hombre. No se entiende cuyas sean con certidumbre; mas el tener la una armas de los Manueles, parece que están allí hijos ó nietos del infante D. Manuel, á quien por personas tan conjuntas á la Casa Real, se dió allí sepultura.»

Dejamos, por tanto, al criterio de nuestros lectores la resolucion de tal problema, que á nosotros se presenta como superior á nuestros conocimientos arqueológicos.



P. Sarmon y Esteban lo cutó l.º · J. Bustamante lit.

PLANO DEL CERRO DE LOS SANTOS. TÉRMINO DE MONTEALEGRE.
PROVINCIA DE ALBACETE.



ANTIGÜEDADES DEL CERRO DE LOS SANTOS

1



Alto 0,33

2



Alto 0,28

3



Alto ,03

4



Alto 0,38

5



Alto 0,39



7



Alto 0,55

8



Alto 0,81



Alto 0,48



Alto 0,72

LAM.ª I

ANTIGÜEDADES DEL CERRO DE LOS SANTOS.

TÉRMINO DE MONTEALEGRE



Alto 0.27



Alto 0.24



Alto 0.24



Alto 0.15











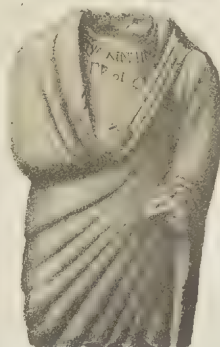












ANTIGÜEDADES DEL CERRO DE LOS SANTOS.

TERMINO DE MONTEALEGRE

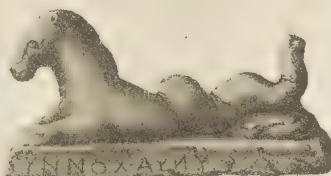


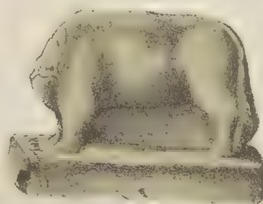


Alto 0,44








ANTIGÜEDADES DEL "CERRO DE LOS SANTOS"







3



ANTIGÜEDADES DE YECLA

OBJETOS DIVERSOS ESCULPIDOS EN PIEDRA CALIZA

(MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL)

ANTIGÜEDADES

DEL

CERRO DE LOS SANTOS

EN TÉRMINO DE MONTEALEGRE,

CONOCIDAS VULGARMENTE

BAJO LA DENOMINACION DE ANTIGÜEDADES DE YECLA;

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

(1) 

Habiendo sido este mismo el tema que traté en mi discurso de recepcion como individuo de número de la Real Academia de la Historia, no teniendo nada que añadir á lo que allí expuse, despues de largo tiempo de meditacion y estudio, y siendo muchas las personas que han manifestado deseos de poseerle y de verle reproducido en las columnas del Museo, así lo hago en lugar de escribir nueva monografía sobre el mismo asunto, si bien empezando la reproduccion, en la parte que directamente comienza á tratar de dichas antigüedades, suprimiendo por lo tanto varios párrafos del principio.

«Al buscar una ofrenda, que os demostrase mi gratitud profunda hácia vosotros, señores Académicos, no encontraba asunto que me pareciese bastante digno; y en mi afan de alcanzarlo, aunque comprendiendo la magnitud de la empresa, más propia de los adunados esfuerzos de una sábia corporacion, que de trabajos puramente individuales, fijándome en una materia que habiais insinuado os seria grata, no vacilé en tomar por asunto de mi discurso los que vulgarmente se han dado en decir *monumentos de Yecla*, y á los que para hablar con toda propiedad llamaré Antigüedades del Cerro de los Santos, *en término de Montealegre*.

No es la primera vez que tan importantes hallazgos ocupan vuestra ilustrada atencion, si bien no data de muy remota época su conocimiento. Los vecinos de Yecla y de Montealegre nada dijeron de tales antigüedades á Felipe II en las relaciones que dieron, de órden de aquel monarca, en 21 de Diciembre de 1575 y 20 de Marzo de 1579, cuando fué muy rara la poblacion que dejó de contestar puntualmente á la pregunta concerniente al particular.

Nada tampoco indica sobre descubrimientos de objetos análogos en los alrededores de Montealegre, la obra del canónigo Lozano, intitulada *Bastetania* y *Contestania del Reyno de Múrcia*, que empezó á salir á luz en 1794.

Hay, pues, necesidad de venir hasta nuestros dias para hallar la primera noticia de tales hallazgos, en 1860. Al Norte de Albatana, al Oriente de Albacete, cuatro leguas al Occidente de Almansa y una al Mediodía de Monte-

(1) El *pilon* egipcio que representa este dibujo, está copiado de un modelo antiguo, encontrado en Egipto, que posee el Museo Arqueológico Nacional.

alegre, existe el Cerro de los Santos, donde en Marzo de aquel año se descubrieron muros de bien labrados sillares, muchos mosáicos, pedazos de búcaro, tejas, ladrillos, una inscripcion que despues no se ha encontrado, y además un capitel y diez y ocho estátuas, ya mutiladas, ya despedazadas. En 28 de Julio dió cuenta á la Real Academia de San Fernando de estos descubrimientos desde Corral Rubio D. Juan de Dios Aguado y Alarcon, acompañando dibujos, y aquella Corporacion lo pasó todo á la de la Historia, siendo en parte conocidos del público tan importantes descubrimientos, por unos artículos que dió á luz nuestro docto y respetado amigo D. José Amador de los Rios, en la publicacion periódica que por aquel entónces se imprimia en esta corte, intitulada: *El Arte en España.*

Desde entónces nada volvió á decirse del importante hallazgo, hasta que en 1871 los trabajos de un modesto artesano de la villa de Yecla, que, movido por el deseo de lucro más que por laudable investigacion científica, emprendió las excavaciones, dieron por resultado el hallazgo, entónces ó más tarde, de todos los objetos que llenan el gabinete dedicado en nuestro Museo Arqueológico Nacional exclusivamente á conservar tan preciosos restos de pasadas edades, y algunos que conservan varios particulares, aunque en corto número, ya por amor á esta clase de objetos, ya cuidadosamente ocultos con aspiracion de repugnante granjería.

Los nuevos hallazgos dieron motivo á una Memoria escrita con el noble propósito, segun sus mismas palabras, de que sirviera de estímulo á los amantes de nuestras glorias, por los Padres Escolapios de Yecla; á un artículo, digno de estima, publicado en *the Athæneum* de Lóndres (1872), por mi querido amigo de la infancia D. Juan Facundo Riaño; á otros, laboriosamente escritos y con gran deseo de investigar las nociones histórico-arqueológicas que aquellas antigüedades encierran, los cuales vieron la luz pública en el periódico político *La Esperanza* (1872); y á notable monografía acerca de un medallon procedente de los mismos hallazgos, poco hace publicada en el *Memorial numismático español*, por el presbítero D. F. J. Biosca.

Trabajos todos estos, por su índole especial, que no por la reconocida pericia de sus autores, si iniciaron los estudios de la investigacion, no han penetrado por completo en la intrincada y vírgen selva, por donde á duras penas pretendo abrirme paso.

No podria, sin embargo, conseguirlo abandonado á mis propias y escasas fuerzas. Apartado del lugar del hallazgo, y no habiendo podido trasladarme á él como era mi deseo, debo las noticias topográficas de que más adelante habré de valerme, el plano del cerro y noticia de la situacion de los descubrimientos, á mi querido amigo D. Paulino Saviron y Estévan, dignísimo oficial del Museo Arqueológico, que, comisionado en union de D. Ventura Ruiz Aguilera para hacer excavaciones y adquirir con destino á aquel establecimiento científico cuantos objetos pudiera alcanzar, colmó las aspiraciones de su compañero de comision y Director entónces del Museo, poniendo de manifiesto con sus acertados trabajos, la situacion y estado actual de un edificio, en que debian hallarse las estátuas, como se ve en el plano que acompaña á esta monografía.

Hallé en el Museo las primeras estátuas y objetos que á él vinieron, al regresar de mi viaje á Oriente; y empeñada mi atencion en su estudio, por la natural comparacion que habia de hacer entre ellos y los que acababa de estudiar en los remotos países que habia recorrido, cuando despues elegí este asunto como tema del presente trabajo, no hubiera podido llegar á darle cima, sin los acertados consejos de académico tan eminente como mi queridísimo amigo D. Eduardo Saavedra, cuya fama y competencia en estas materias alcanza con justicia altísima reputacion, y sobre todo sin la poderosa ayuda y generosas enseñanzas, principalmente en lo relativo á la interpretacion de las inscripciones, del sabio sacerdote español D. Fidel Fita, que tan admirablemente sabe sostener, para honra de nuestra patria y bien de la ciencia, la merecida gloria de los Marianas y Burrieles, y el justo renombre de la sábia Corporacion á que pertenece, una de cuyas primeras casas fué en no lejana época la de San Márcos de Leon, donde tantos recuerdos de su saber dejó el doctísimo epigrafista; que no porque los vendavales revolucionarios hayan pasado sobre una y otro, debemos ingratos los hombres que á la severa ciencia vivimos consagrados, dejar de pagarles el tributo de nuestra admiracion y de nuestro respeto, debidos siempre al saber y á la desgracia.

Reciban todos en este dia solemne la ofrenda de mi vivísimo y eterno reconocimiento, y perdónenme que ántes de entrar de lleno en el estudio que emprendo hoy, haya consignado sus nombres, ofendiendo acaso su modestia.

No hubiera podido de otro modo pasar adelante.

Sentia verdadero remordimiento de aprovecharme de sus sábias enseñanzas sin publicarlo; sin hacer esta explícita manifestacion, sin cumplir con el juramento sagrado que presté al recibir la investidura en mi profesion primera, de «dar á cada uno lo que es suyo.»

Un tanto tranquilo por haber llenado este deber, aunque no conceptuándome por ello libre de la deuda con dichos mis amigos contraida (porque deudas de gratitud no se saldan nunca), voy ya á entrar de lleno en el exámen de la proposicion que aspiro á esclarecer, reducida á examinar por medio de trabajos analíticos sobre el arte, lengua, religion, ciencia y caractéres especiales que ofrecen los monumentos del Cerro de los Santos, á qué gente pertenecieron y en qué época se labraron.

I.

ARTE.

Arquitectura.— Situado el ya célebre Cerro á los 38° 45' latitud N. y 2° 26' longitud E. del meridiano de Madrid, se encuentra al pié de una de las más pequeñas y últimas ramificaciones del Oróspeda, separándose su contrafuerte principal no léjos de Almansa y formando hermosa cañada desde Montealegre hasta Yecla, con variada anchura de 4 kilómetros por término medio. Labrada en gran parte, presenta el risueño aspecto que la tierra ofrece en premio del trabajo humano, prestando animacion al paisaje numerosas casas de campo, con cuyas modernas edificaciones y la rica vegetacion que las rodea, forman elocuente contraste abundantes ruinas, que esperan el aliento vivificador del estudio para levantarse á nueva vida, y que guardan entre los tesoros de lo pasado nuevos nombres y nuevas nociones, para enriquecer, entre otros ramos de la ciencia, la geografía histórica de nuestra patria.

A poco más de 100 metros de altura elévanse las vertientes de esta cañada, teniendo sobre el nivel del mar unos 500; y la de Yecla, que ocupa casi toda su extremidad, 434. La direccion de todo el contrafuerte de montañas es de Nordeste á Sudoeste; y el punto más elevado, que dista como 2 kilómetros del Cerro de los Santos, es el *Arabí*, monte célebre por sus canteras y por las ruinas de poblacion antigua.

La formacion del Cerro es de piedra caliza, sobre la que descansa ligera capa de tierra vegetal, de espesor diferente, y que no llega por término medio á 5 decímetros, notándose en ella claras señales de haber sido formada en su mayor parte con el detritus de una vegetacion forestal lozana y exuberante, que debió ser destruida en repetidos incendios, cuyas indelebles señales se encuentran entre las ruinas exploradas, y de cuyas catástrofes guarda la tradicion el recuerdo entre los habitantes del país. La roca calcárea se apoya en su base sobre otra de arenisca, que forma la capa superior en muchos puntos de la cordillera.

Colocado en la vertiente meridional de la cañada el Cerro de los Santos, mide una extension de unos 175 metros de largo por 85 de ancho, siendo bastante escarpado al Este, y algo ménos por el Oeste, si bien presenta detrás de las ruinas, de que luégo hablaré, rápido derrumbadero. En su parte oriental tiene un pequeño contrafuerte ó estribo que forma ligero collado, objeto principal de las excavaciones de que dieron cuenta los Padres Escolapios en la Memoria ya mencionada.

En la vertiente opuesta de la cañada y enfrente del ya célebre Cerro se halla una montaña bastante elevada en forma de semicírculo ó herradura, llamada *Media barba*, que ofrece marcados caractéres de trabajo humano, segun los Padres Escolapios, á manera de enorme muralla ciclópea, hallándose restos en su parte superior, de fortaleza antigua, y comprendida en este recinto apacible llanura de alguna consideracion, que se eleva paulatinamente por todas partes ménos por el Sudeste.

La parte superior del cerro afecta en su perímetro la forma irregular que gráficamente está representada en el plano que acompaña á este estudio, formando una planicie ó meseta, cuya altura sobre el nivel de la cañada es, en el punto *a*, de 25 metros; y en el *b*, de 30.

Al extremo Norte de esta planicie, dominando desde la altura la cañada y como defendido al Este, Norte y Oeste por los naturales escarpes del Cerro, hubo de alzarse antiguo edificio, pues los trabajos practicados, principalmente por la Comision del Museo Arqueológico nacional, pusieron de manifiesto la rectangular planta de ya destruida fábrica, cuyos muros estaban formados por sillares de metro y medio á dos metros de largo.

Separan hácia el Este, por el interior del rectángulo, una pequeña parte del mismo, salientes muros laterales; entre los que aparece caida una piedra, claramente indicando, haber servido de dintel, jamba ó lintel á la puerta

principal que allí tuviera el edificio. La pequeña extension de la parte del rectángulo que hay delante de esta puerta, deja adivinar fácilmente que estuvo ocupada por el *pronaos* ó vestíbulo, al que debieron dar fácil acceso cinco escalones, reconocidos sin género de duda en la científica exploracion, de los cuales conservan las gradas los tres superiores; en cuya superficie, gastada por el uso, dejaron la huella de su paso, á través de los siglos, los hombres de aquellas comarcas, que en remotas edades subian al sagrado recinto en demanda de Dios ó de ciencia.

La longitud total del rectángulo es de 20 metros, y su latitud de 8; de 1 ½ la profundidad del vestíbulo, y de cerca de 2 la de la escalinata, en las gradas que se conservan. Los muros generales se encuentran interrumpidos á los lados poco despues del vestíbulo, ya porque el tiempo ó la piqueta demoledora no nos permitan ver su continuidad, ya porque á alguno de los lados se abriesen puertas que comunicasen con edificios contiguos, como parece indicarlo otro resto de muro perpendicular al del lado Sur del rectángulo, cuyo arranque se conserva en una extension de cerca de 10 metros. (*Véase el plano.*)

Siguiendo la direccion de Norte á Sur, y cerca de la mayor altura de la meseta del cerro, que hemos dicho se levanta 30 metros sobre el nivel de la cañada (*véase el plano, letra b*), encontróse tambien un sillar, como de 0^{m},30 de lado, puesto directamente sobre el firme de la roca, é indicando haber pertenecido á otro edificio que allí debió existir, y que comunicaria con el anterior; pues entre uno y otro se han descubierto trozos de empedrado, y en los intersticios de las piedras plomo y cobre derretidos, metales con los que se cubririan aquellas fábricas, se formarian sus puertas ó se adornarian sus muros, y que fueron fundidos por el incendio, que la tea de la desolacion debió llevar á aquellas alturas.

Los muros del rectángulo, que íbamos describiendo, presentan en algunos sitios señales de haber tenido otro completamente adosado, resultando dos, una interior (*f, f, g*), y otro exterior (*c, c, d*). Como esta manera de construir no tiene razon de ser en el caso presente para buscar solidez, pues alcanzan de ancho cada uno de estos dos órdenes de muros conjuntos cerca de un metro, puede sospecharse sin peligro de aventurar gratuita conjetura, que el muro exterior fuera el que se levantase sosteniendo la cornisa y cerrando el edificio, y el interior, más que muro, zócalo corrido al rededor de aquel recinto, para colocar en él las estátuas de que en breve trataré. Confirma este juicio la circunstancia, de que en el espacio que hemos llamado vestíbulo, no se encuentra esa doble línea de fábrica. La poca altura que el tiempo y los hombres dejaron á los muros, pues no se descubre de ellos más que la primera hilada, impiden la completa comprobacion de nuestro juicio.

Descritos ya con toda la exactitud que nos ha sido posible alcanzar, los restos que del edificio descubierto han ofrecido las excavaciones, no son necesarios largos raciocinios para demostrar que estamos delante de las ruinas de un templo *próstilo*, cuya planta era, como la de todos los templos griegos, rectangular, adelantándose los dos muros laterales en los más sencillos ó más primitivos, como se ve en el del Cerro de los Santos, hasta la línea de las columnas, contribuyendo con ellas al sostenimiento del fronton, y presentando por lo tanto dos antas ó pilastras á la cabeza de ambos muros, que suprimidos despues á los lados del vestíbulo, dejaron más diafanidad y elegancia á esta parte anterior del templo. Gradas, aunque en corto número, le daban acceso, pues siempre se procuraba, para prestar mayor realce al edificio, que se levantara sobre un plano ligeramente inclinado, en cuya mayor depresion se colocaba la fachada y las gradas que diesen el necesario nivel al pavimento y al templo todo, y una línea de columnas, de frente, sosteniendo en union de las antas el fronton, formaban lo que podemos llamar con toda exactitud el *imafronte*, que siempre miraba al Oriente, resultando por lo tanto en la misma direccion la estátua ó simulacro religioso de la divinidad á quien el templo estaba dedicado.

Conforme en un todo con esta planta de los primeros templos griegos fabricados con piedra, la cual, sobre estar demostrada por muchos autores, he tenido ocasion de confirmar en mi viaje á Oriente, se encuentran los restos arquitectónicos del Cerro de los Santos, que voy examinando, indicándonos claramente su antigüedad, ó el arcaismo, hijo del atraso de un pueblo, que labraba la casa de sus dioses muchos miles de millas distante de la patria primera, la circunstancia de estar cerrado el vestíbulo ó *pronaos* por los lados, así como la forma general del edificio, que marca un primer período en el arte, pues indudablemente señalan momentos de adelanto en su marcha progresiva los *anfipróstilos*, que presentan dos frontispicios, uno delante y otro detrás del templo, como sucede en el belísimo de la *Nike ápteros*, ó Victoria sin alas, que se encuentra á la derecha del lado Sur de los Propíleos en Aténas, y los *perípteros*, rodeados de pórticos en sus cuatro frentes, cuyo verdadero prototipo es el incomparable Partenon.

No puede confundirse, sin faltar á la ineludible enseñanza de los monumentos, la planta del religioso recinto del Cerro de los Santos, con la de ningun otro egipcio, pues en los admirables templos de aquella civilizacion gigante, de que nos quedan colosales restos en Dendera, Amarna, Karr Kerun, Karnak, Luqsor, Medina Habú, Ombos y otros de menor importancia, encuéntranse plantas complicadas, precedidas de largas calles de figuras simbólicas, de pilones (*ostium*, puertas aisladas) y obeliscos, de recintos múltiples y de recónditas celas, que ni la menor analogía guardan con la sencillez del templo griego, hijo más directo de la naturaleza y del arte libre, que de la mecánica y paciente aglomeracion de esfuerzos individuales de cien generaciones, que gastaban su vida en socavar la roca ó levantar el pesado monolito, bajo prescripciones rituales y precisas, para los templos de sus dioses ó los palacios de sus reyes, tambien deificados.

El exámen histórico-artístico de los restos arquitectónicos del Cerro de los Santos nos dan una nocion primera, segura é importantísima, acerca del orígen de las antigüedades que nos ocupan. Veamos si algun otro resto de este mismo arte viene á confirmar nuestro juicio.

En la ya citada noticia remitida á la Academia de Nobles Artes por D. Juan de Dios Aguado y Alarcon, y por ésta á la de la Historia, se encuentra entre otros dibujos, reproducidos tambien para acompañar á los artículos que el Sr. Amador de los Rios publicó en el *Arte en España*, el de un capitel que copio con el núm. 3 al final de esta página, ya que por desgracia han sido infructuosas cuantas diligencias he practicado para encontrar el original.

A primera vista se advierte que este capitel es jónico; pero no como le compusieron los griegos, encontrando acaso sus primeros elementos en Egipto y dejándonos hermosos ejemplares de ellos en el *Ericteon*, el ya citado templo de *Victoria áptera* y el pórtico del Este de los *Propileos*. La línea ondulante que enlaza las volutas, desciende en gran curva hácia el centro, con una exageracion, á que nunca hubiera llegado el genio helénico, recordándonos capiteles ornamentales egipcios, cuyo perfil tambien presento á continuacion. Tampoco es propio de la pureza ática (que alcanzaron á conservar los griegos en la mayor parte de las colonias que establecieron, así en las islas como en el litoral del Mediterráneo) el adorno que, ocupando el lugar de la elegante línea de huevos y flechas, propia de estos capiteles griegos, se encuentra en la base del capitel de Montealegre; sino que aquella línea de hojas puntiagudas claramente está recordando la flor de loto, que tan importante papel juega en el arte simbólico de los egipcios, y que formaba el principal elemento de los capiteles en las colosales construciones de los hijos de Mitsraïm.

Encontramos ya en este único, pero elocuentísimo fragmento arquitectónico de las columnas, que adornaban y sostenian la imafronte del Cerro de los Santos, corrientes de dos diversas civilizaciones, que habremos de encontrar á cada paso confundidas en los demás monumentos que he de seguir examinando: la egipcia y la griega. El capitel de Montealegre, relacionado con los demás caractéres especiales que hemos de ir observando en los restantes monumentos, acaso explique mejor la generacion del estilo jónico, que la arbitraria relacion de Vitrubio (capítulo I del libro IV), ó la de aquellos que pretenden ver en las volutas los cabellos rizados de las cautivas carias, las astas de los carneros sacrificados, ó las cortezas flexibles y fáciles á enrollarse de ciertos árboles.

Entre los capiteles que á continuacion copio, se halla tal relacion, que basta conocer la diferencia de criterio y de sentimiento estético de los griegos, producido por el medio natural, social y político en que se desarrollan sus artistas, para explicarnos la generacion del capitel jónico.

1



Capitel egipcio de SANIET EL MEITIN.

2



Capitel egipcio de EL AMARNA.

3



Capitel jonico de MONTEALEGRE.

Pero sin detenerme en esta digresion, que me apartaria demasiado de mi principal objeto, contentándome con indicarla, por si pudieran hallar motivo en ella de nuevas investigaciones los hombres de la ciencia, basta para mi propósito, en el exámen analítico que voy haciendo, dejar consignado el dato importantísimo que nos ofrece el capitel de Montealegre, presentándonos un arte híbrido, que participa del egipcio y del griego.

Antes de terminar lo relativo á la escasa, pero importante parte arquitectónica de los descubrimientos, no creemos

fuera de propósito consignar que al final del escarpe del lado Este, delante por lo tanto del pórtico, y ya en la superficie de la cañada, se encontraron dos trozos lisos, redondos, y como de 40 centímetros de diámetro, que formaron parte de fustes de columnas, y que claramente indicaban no haber sido aquellas monolitas, sino polilitas, como las de la única columna que resta en pié del antiguo templo de Samos, que he tenido todavía la fortuna de poder admirar, y las de varios templos de Sicilia y de otros pueblos griegos, donde se labraban de este modo: bien porque el colosal tamaño de la columna, como aconteció en Samos, impidiese encontrar trozos á propósito, de una sola pieza, bien porque la poca consistencia de los materiales hiciese aquella precaucion necesaria, como debió suceder en el antiguo templo que nos ocupa, cuyas piedras, lo mismo que las de todas las figuras allí encontradas, son de deleznable arenisca, sacada probablemente de las cercanas canteras de Monte Arabí.

No terminaré el estudio de la parte arquitectónica de las ruinas, sin consignar la notable circunstancia, de que el Cerro de los Santos, levantándose sobre la cañada en la forma que indica el plano y con naturales defensas, por su elevacion y los escarpes que le rodean, reune todas las condiciones y presenta el mismo aspecto que las alturas elegidas para sus acrópolis por todas las ciudades griegas, trayendo á la memoria, entre otras, la acrópolis de Aténas, aunque ésta ofrece naturalmente mayores proporciones, debiendo haber estado la ciudad á la parte de Oriente, al abrigo de este cerro y por él resguardada, como sucedia en muchas ciudades de orígen helénico.

Tambien debo dejar consignado, que como á un kilómetro al Oeste del templo, se halla una altura llamada *La Zorrera*, y en ella artificial montículo de 10 á 15 metros de largo por 6 de ancho, que trae á mi memoria los que he visto en las llanuras de la Tróade, conocidos algunos de ellos, con los nombres de los principales personajes homéricos.

Tampoco es de omitir la noticia de que entre las ruinas se han encontrado teselas romboidales de pavimento, como las romanas descubiertas en Lancia y en algunos otros puntos de España, indicándonos la duracion de aquel antiguo templo, desde su remoto orígen, hasta la época romana.

Escultura. — Antes de entrar en el exámen analítico de las esculturas del Cerro de los Santos, creo necesario, para poder deducir despues acertadas consecuencias, precisar el sitio en que fueron encontradas primeramente, pues no debe influir para nada en nuestras apreciaciones los yacimientos accidentales en que el afan de lucro las ha ido colocando recientemente, enterrándolas y desenterrándolas á veces en diversos parajes, durante el breve trascurso de algunos dias y áun de algunas horas.

Tomando por punto de partida las ruinas del templo, y haciendo varias parcelas desde ellas á las vertientes y á la base del cerro, los trabajos emprendidos pusieron de manifiesto en el lado Este y siguiendo la direccion Este-Norte, señales marcadísimas y abundantes de voraz incendio, gran cantidad de hierros de lanzas y armas del mismo metal, algunas figurillas de bronce, y fragmentos, aunque en muy corto número, de estátuas. El incendio, que debió destruir los edificios que hubiera á la parte Sur de la planicie, á juzgar por el plomo y cobre derretidos de que ántes hice mencion, prendiendo en el sagrado bosque que debiera preceder al santuario, extinguióse acaso por los mismos profanadores, temerosos de ser envueltos en sus llamas, para poder destruir mejor el religioso edificio á golpes de piqueta, puesto que contra sus muros y monumentos de piedra poco podian hacer las rojas lenguas del incendio. Confirma esta conjetura la notable circunstancia de que al dar la vuelta al templo de Este á Norte, por la parte Norte apenas ya se encuentran señales del abrasador elemento, sino fragmentos de estátuas en mayor abundancia, la cual aumenta considerablemente á la parte póstica del edificio, pues allí, sin señales tampoco de incendio, se halló la gran masa de ellas. El desenlace del terrible drama está patente: la impetuosa falange, avanzando por las puertas del templo y destrozándolas, siguió sin detenerse en su marcha asoladora, rompió los muros, y arrojó en los derrumbaderos todos los simulacros que en la venerada *cela* encontró. Entre el gran número de estátuas amontonadas á la parte Oeste del templo y del cerro, hallábase la por muchos conceptos notable, que aparece copiada en la lámina II, núm. 6.

¿Pero todas las estátuas allí arrojadas en revuelta confusion por destructor espíritu, apasionado y ciego, ofrecen iguales caractéres? Indudablemente que no. Procediendo de lo más conocido á lo más desconocido, de lo más próximo á lo más remoto, hallamos sin género de duda estátuas romanas (aunque alguna lleve caractéres de los llamados ibéricos ó celtibéricos). Tambien el cancerbero sujeto por una figura, en la que, á pesar de lo mutilada, puede reconocerse á Hércules *(lám. IV, núm.* 10), el Argos *(lám. V, núm.* 1), el Fénix *(lam. IV, núm.* 1*)*, y hasta una extraña figura deforme y con largas orejas de perro acusan la época romana que más claramente se

descubre en el exámen analítico de las inscripciones, que en breve ocupará vuestra ilustrada atencion. Nótase en ellas, á pesar de la poca esmerada ejecucion artística, el movimiento propio del arte greco-romano; acudiendo en ayuda de nuestro juicio, el traje y la manera con que le llevan las estátuas, que afortunadamente puede verse á pesar de faltarles la cabeza y parte de las piernas, habiendo alguna, como la señalada con el número 9 en la lámina III, que ostenta en la siniestra romano *volúmen* y sujeta en la cintura la espada ibérica *falcata*, tomada de los españoles por los romanos, arma que en el fragmento de estátua que me ocupa tiene la empuñadura exactamente igual á las encontradas en Almedinilla, que hoy se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, cuya clasificacion tuve allí la fortuna de hacer con el auxilio de la numismática, reformando la que algunos les habian dado de yataganes árabes.

Con estas estátuas forman adecuado maridaje las muchas fíbulas y lucernas, idolillos, lanzas y otros objetos de menor importancia, pero todos ellos indudablemente romanos, que se encontraron en las primeras capas de las excavaciones.

Hecha exclusion de estas estátuas, las demás, en medio de las diferencias que en su tocado ofrecen, presentan un carácter comun que las enlaza, y que hace volver la vista del arqueólogo pensador á las regiones del arte egipcio; á donde ya hemos visto que algun fragmento arquitectónico tambien nos ha llevado. Este carácter es la inamovilidad hierática, que forma la base de la escultura egipcia.

Como decia en otro estudio (que publiqué en el Museo Español de Antigüedades acerca de varias esculturas egipcias que se conservan en el Arqueológico Nacional), siguiendo en algunos puntos á reputado autor francés (1), la escultura egipcia, considerada en conjunto y sin descender á detalles que la dan caractéres marcadamente propios, de desenvolvimiento enteramente libre y de imitacion en los tiempos de las dinastías primitivas, de sujecion al cánon hierático al llegar la doce, de apogeo durante la diez y ocho y el principio de la diez y nueve, de decadencia absoluta que empieza al fin del reinado de Ramsés II, de postrer renacimiento en tiempo de los reyes Saïtas, y por último, de marcadas influencias griegas, presenta un carácter eminentemente simbólico, y su constante mision de representar ideas religiosas, y no ser en rigor otra cosa más que una manera de escritura por medio de las imágenes. Su cuna está en el templo. Al principio no hace más que delinear los contornos; despues penetra en el muro, grabando en hueco las concepciones ó separándolas en bajísimos relieves; en seguida se separa del muro, pero no sin estar todavía algo adherida á él; y cuando la estátua al fin se aisla completamente, lleva siempre la marca de su orígen, que es la arquitectura, y su razon de ser, que es el símbolo. Las formas aparecen siempre acusadas de una manera concisa, abreviada, no escasa de finura, pero sin detalles. Las líneas tienden á la recta y á la grandiosidad. La actitud es seca, imponente y fija. Las piernas casi siempre están paralelas y juntas. Los piés se tocan, ó bien si están el uno delante del otro siguen la misma direccion, quedando paralelos. Los brazos caen á lo largo del cuerpo, á ménos que se separen para llevar un atributo, un cetro, la cruz con asa, una flor de loto; pero en esta pantomima solemne y cabalística, la figura está más bien en actitud que en accion, porque su movimiento previsto, y podemos decir inmóvil, no puede cambiar, porque nunca pensó el artista que fuera seguido de ningun otro.

Sin embargo, este arte, que parece bajo cierto aspecto condenado á perpétua infancia, es un arte majestuoso, altamente formulado. Grandioso por la ausencia del detalle, cuya supresion ha sido premeditada, grabada ó esculpida la figura egipcia, está modelada, no grosera, sino sumariamente; no está trazada como un boceto, sino al contrario firmemente dibujada, con una simplicidad exquisita en sus líneas y en su plano, con una delicadeza elegante en sus formas, ó por mejor decir en sus formas algebráicas.

Dos cosas son en él evidentes y hechas evidentemente con voluntad. El sacrificio de las pequeñas partes á las grandes, y la no imitacion de la vida real. Desnuda la figura, se ve como á través de un velo; vestida, está envuelta por un paño ceñido, semejante á una segunda epidérmis; de manera que el desnudo se descubre cuando está velado, y se vela cuando está descubierto. Los músculos, las venas, los pliegues y las contracciones de la piel, no están reproducidas, ni tampoco la armadura huesosa. La variedad que distingue á los séres vivientes, y que es la esencia de la naturaleza, está reemplazada por una simetría religiosa y sacerdotal llena de artificio y de majestad.

Todos los movimientos ejecutados en la mayor parte de las figuras egipcias, están sometidos al paralelismo de los

---

(1) Mr. Francisco Lenormand.

miembros dobles, y parecen obedecer á cierto ritmo misterioso reglamentado en el santuario. El más seguro medio de expresion del arte egipcio, es en efecto la repeticion.

Sea el que quiera el movimiento de una figura, se convierte en ceremonioso cuando va repetido intencionalmente y muchas veces de idéntica manera, como vemos siempre en las esculturas del antiguo Egipto; y penetra en la region de lo sublime aquella repeticion persistente, que hace de toda marcha una procesion, de todo movimiento un emblema religioso, de toda pantomima una cadencia sagrada.

El estilo egipcio es, pues, monumental por el laconismo del modelo, por la austeridad de las líneas, y por su semejanza con las verticales y las horizontales de la arquitectura. Es imponente, porque es una pura emanacion del espíritu; es colosal hasta en las figuras pequeñas, porque es sobrenatural y sobrehumano. Permanece siempre semejante á sí mismo, porque representa la fé, que no debe variar: en fin, el estilo egipcio fué generado por un principio superior al de la imitacion, habiéndose separado de ella voluntariamente, no porque la facultad de reproducir la naturaleza fuera más extraña á los egipcios que á los griegos, como lo demuestra la verdad con que representan alguna vez las imágenes de los animales, comparados á la manera convencional y artificial con que la figura humana es reproducida; lo cual tambien se observa comparando las obras de las escuelas primitivas con las esculturas labradas desde la dinastía doce, despues del establecimiento del cánon sacerdotal sobre las proporciones del cuerpo humano.

Cuando modela la cabeza humana el escultor egipcio, la reproduce con más fidelidad que el cuerpo, demostrando hasta dónde podria llegar su imitacion en un arte que hubiera podido ser libre. ¡Con qué fuerza está expresada la conformacion de cada una de las razas que los artistas quisieron representar! Jamás pueblo alguno, en las obras de su arte, ha representado tan bien la verdad etnográfica.

¿Habrá necesidad de insistir sobre la tendencia al simbolismo, cuando tantas figuras nos ofrecen la combinacion monstruosa del cuerpo humano con cabezas de animales? «Al presentar—como ha dicho muy bien Raul Rochete—el egipcio, un cuerpo humano surmontado por una cabeza de leon, de chacal ó de cocodrilo, no tuvo ciertamente la intencion de hacer creer en la realidad de semejante ser; era un pensamiento que queria sensibilizar, más bien que una imágen verdadera que pretendiera reproducir. La mezcla de las dos naturalezas estaba allí para indicar, que aquel cuerpo humano, sirviendo de sosten á una cabeza de animal, era un pensamiento escrito, la personificacion de una idea y no la imágen de un sér real.» Así puede decirse que la escultura egipcia, era una forma de la escritura, un arte esencialmente simbólico, lo cual era una razon de más para que permaneciese inmóvil. El símbolo fué para este gran arte lo que para los muertos embalsamados los aromas, que habian de preservarles de la destruccion: los momificaban; pero momificándolos los hacía incorruptibles.

Pero en el momento en que el genio helénico penetra en el Egipto, y con él aquel arte esencialmente analítico de la forma, que abismado en su belleza todo lo sacrifica al sentimiento realista de ella, la verdadera escultura egipcia desaparece; y por más que todavía se conservan los símbolos en las estátuas, y cierta inmovilidad iconística, existe notable desacuerdo entre aquellos y éstas, porque ya el arte ha dejado de traducir fielmente la idea, y es imposible la amalgama entre el idealismo espiritualista egipcio y el sentimiento estético realista y puramente humano del arte griego. El egipcio, abismado en la idea de lo infinito, influido por la naturaleza que le rodea, desciende desde las regiones de la abstraccion á las de las formas; el griego, rodeado de una naturaleza fecunda y risueña, sube desde la forma á la idea. La divinidad del egipcio está en los infinitos espacios por donde tiene que atravesar el alma llevada por Osiris para abismarse en las regiones de la eterna luz. La del griego está en la naturaleza sensible, y no puede comprenderla sin la belleza absoluta de la forma humana representada en todas sus perfecciones.

Teniendo presentes todos estos juicios al examinar las esculturas del Cerro de los Santos, que no pertenecen en general á la época romana, sino á otras anteriores, fácilmente se ve en ellas la marcada influencia del arte egipcio, aunque bastardeado, confundido y compenetrado por corrientes de otras civilizaciones. Como puede verse en las láminas números I y II, todas las figuras participan de aquella inmovilidad grave y severa, hierática, que forma el más característico elemento de la escultura egipcia. Representaciones iconísticas en su mayor parte, todas tienen, como las egipcias, mayor perfeccion en la cabeza, que habia de caracterizar á la figura, que en las manos y los piés, cuyo dibujo, en fuerza de ser ménos intencional, como que sólo reproducia una parte más secundaria del pensamiento del artista, resulta informe y defectuoso. El paralelismo egipcio de los miembros dobles subsiste en todo su vigor. Los piés, las manos, que sostienen el objeto simbólico que casi todas las figuras llevan; los brazos,

aunque cubiertos con el ámplio traje, son, con escasísimas excepciones, completamente simétricos y sujetos á un ritmo inalterable. Nada acusa el estudio del desnudo, que desaparece bajo los pliegues de los vestidos; y las fisonomías graves, reposadas, tranquilas, sin demostrar afecto alguno, tienen todas el mismo carácter sacerdotal, la misma expresion religiosa, si expresion puede llamarse aquella inamovilidad que ni siquiera es contemplativa, que resulta indiferente en fuerza de ser inalterable. No parece que los séres representados en aquellas estátuas, con deber estar reproducidos fielmente, pudieran tener más movimiento, ni más vida, ni más gestos, ni más accion, que lo consagrado por el precepto hierático con que el escultor alcanzó á reproducirlos.

No cabe dudarlo. De todas las manifestaciones artísticas que la antigüedad nos ha trasmitido, solamente á la egipcia corresponden estos capitales caractéres que encontramos en las estátuas del Cerro de los Santos.

Pero si duda pudiera caber en ello, el simbolismo de muchas de las mismas figuras alejaría toda vacilacion. Sin entrar detenidamente en el análisis de la religion que revelan los monumentos que estudiamos, porque esto ha de ser en breve objeto de estudio separado, alejan toda duda las figuras copiadas en la lámina I, números 2, 3, 5 y 6, cuyas líneas, así generales como especiales, en lo relativo á la disposicion y actitud de la cabeza, brazos y piernas, y todo lo respectivo al indumento, son marcadamente egipcias, con muy poca mezcla de otros estilos. Conservan el cuerpo lo mismo que las más puras esculturas egipcias, envuelto y como sujeto por estrecha túnica. Llevan figuras ó símbolos en las manos pertenecientes á divinidades conocidamente egipcias, y el pschent que cubre sus cabezas acaba de caracterizarlas, si ya no fuese bastante á hacerlo la falta de expresion de sus fisonomías y esa inmovilidad litúrgica de que hemos hablado.

Siguen á estas figuras, representaciones indudablemente de divinidades, y las más cercanas á la fuente egipcia, de donde proceden, otras, en que ya el traje se aparta completamente del que es propio de las esculturas egipcias, por más que en alguna parte de él, como sucede en las mitras puntiagudas, se reconozca claramente el egipcio pschent desprovisto de ciertos adornos simbólicos. Estas figuras ya no tienen caractéres ni símbolos que las den á conocer como divinidades, por más que ofrezcan seguros datos, como luégo veremos, para poder deducir que cerca de sus simulacros vivieron, y á ellas consagrados, los personajes representados en tales estátuas.

La actitud de las figuras sentadas, la doble y simbólica esfinge, que se apoya sobre un pedestal, en cuyo centro arde el fuego sagrado; la esfinge aislada, con cuerpo lanudo *(lám. IV, núm.* 2); el cinocéfalo *(lám. IV, núm.* 4); el escarabeo del sello *(lám. III, núm.* 7), el toro del vaso de piedra *(lám. VI, núm.* 1); y sobre todo, el votivo obelisco *(lám. V, núm.* 3), cubierto en sus cuatro frentes de geroglíficos, no dejan la menor duda acerca del fondo marcadamente egipcio sobre que se destaca todo el cuadro, que apenas empieza á iluminar la luz de la crítica, formado por las antigüedades de Montealegre.

Pero ni las figuras de las divinidades, con ser éstas las que pudiéramos llamar más puristas, ni las simbólicas, ni las sacerdotales, conservan los caractéres del arte egipcio con su inalterable inmutabilidad. En todas se encuentra el arte bastardeado per extraños elementos, que así se nota en los mismos rasgos fisionómicos, como en los objetos que la mayor parte de las figuras llevan en las manos, y en los trajes de las estátuas del que podemos llamar grupo sacerdotal, para distinguirle del primero de las divinidades. Ante todo, el tipo etnográfico de todas ellas no es el de las esculturas egipcias, ese tipo africano de labios gruesos, ojos rasgados, frente deprimida, nariz ancha y pómulos salientes; no es tampoco el tipo asiático de las razas asirias, que guarda grandes analogías con el egipcio, pero que ofrece como principal y distintivo carácter la disposicion de los ojos, no en línea recta, sino inclinada, más alta la comisura exterior de ellos y formando ángulo entrante la interior; sino una fisonomía de las razas de Occidente, con especiales y típicos caractéres, principalmente en los rostros femeniles, que parecen haberse conservado á través de los siglos en nuestras bellísimas murcianas; y al reproducir este tipo de nuestro suelo, resultado de mezclas de razas indudablemente griegas, el cincel del desconocido artista que las labrara tampoco siguió la tradicion griega, sino que inspirado en las máximas de las escuelas helénicas, pero separado de la patria, y desenvolviéndose en un ambiente religioso que no era el propio para que alentar pudiese el arte griego, se apartaba de la pureza de la forma clásica, á que alguna vez se acercaba sin embargo, como lo demuestra la gran figura de la lámina II, núm. 6 y las bellísimas cabezas copiadas en la misma lámina, números 1, 2, 3, 4 y 9.

En la indumentaria se nota igualmente la mezcla híbrida de diversas civilizaciones. Cierto que las mitras pueden reconocer su orígen, segun ya indicamos, en los mismos pschents de las divinidades egipcias; cierto que de las rectangulares ofrecen ejemplos los monumentos egipcios, entre los que podremos citar varias figuras del Amarna

con mitras, como las que llevan algunas de Montealegre *(lám. I, números* 2, 8 y 14), y otras de contorno curvilíneo que recuerdan las de esta clase halladas en el Cerro de los Santos; cierto que el casquete, completamente pegado al cráneo, que cubre alguna de las cabezas aquí descubiertas *(lám. III, núm.* 5), es lo mismo que los egipcios, que llevan varias figuras de las pirámides Giseh y Sagara; cierto tambien que el peinado de varias cabezas varoniles en mechones cortos y simétricos *(lám. III, núm.* 2), se encuentra en otras figuras de la misma pirámide Giseh, y que del pelo, cayendo en trenzas á lo largo de la cara y sobre los hombros, se halla algun ejemplo en Abd-el-Qurna, en Tébas; pero tambien lo es que si todo esto nos indica indudable procedencia de gente y arte, no es ménos cierto que los tocados, especialmente en las figuras femeniles, no tienen el menor similar en los monumentos egipcios; que las ricas y adornadas túnicas, y los ámplios y plegados mantos jamás cubrieron las estátuas egipcias; que nunca llevaron éstas como símbolo en sus manos, juntas, la cista ó la copa místicas con las ofrendas ó el fuego sagrado; que los collares de las estátuas del Cerro de los Santos, con rara excepcion, no son los simbólicos de los egipcios, sino otros ornamentales; que las figuras egipcias no llevan en sus manos anillos, por más que ya les fuera conocido su uso, como nos lo demuestran los sagrados libros, y que en todo esto, que no vemos en las obras del arte egipcio, se nota el reflejo de otra civilizacion oriental.

Trajes análogos á los de las estátuas de Montealegre se encuentran en un cilindro asirio de King Urukh; y talares, con los mismos flecos por abajo *(lám. II, números* 6, 8 y 10), en otras de escribas en Korsabad, y en todas las figuras sacerdotales de un sacrificio representado en un obelisco de Nimrud. Cascos de inmediato parecido á algunos de Yecla, y especie de cota con capucha para la cabeza *(lám. III, números* 3 y 4), se encuentran en relieves de Sargon y de Sennacherib en Nimrud. Tocados, cuyas labores recuerdan la de nuestras estátuas, en Koyunjik y en Nimrud, principalmente en su célebre aguja; y con especialidad los de mechones simétricos sobre la frente y con caidas á los lados, en curiosos fragmentos asirios que representan unas mujeres cogiendo uvas, conservados en el Museo Británico; así como ofrece tambien ejemplos de mujeres sentadas, que traen á la memoria las del Cerro de los Santos, otro relieve asirio del mismo Museo; y de los tocados á manera de turbante, notable figura sacerdotal de Koyunjik.

Y estas influencias nótanse tambien en otros monumentos de diversa índole. Monedas en bronce de Cleopatra presentan á esta última Lagida con especial adorno sobre la frente, y cayendo á los lados de la cara y el cuello cuatro órdenes de trenzas ó bucles, tocado parecidísimo al de varias estátuas del Cerro de los Santos, principalmente el de la copiada en la lámina II, núm. 6 (1): gracioso adorno que la tradicion, sin duda, ha conservado en el moderno Egipto, y que usan hoy las damas de Kurs, Safa y otros puntos, así como un velo que cubre el alto tocado, y que cae á los lados y á la espalda, formando pliegues, lo mismo que el que llevan otras de las estátuas de Montealegre. (*Lám. II, números* 1, 2, 3 4 y 9; *lám. I, números* 7, 11 y 12.)

La de Nebo, que se conserva en el citado Museo Británico, desde la cintura hasta abajo es casi cilíndrica. Con inscripcion votiva, de que en breve he de hablar, ha sido hallado un cono en el célebre Cerro, recordando aquella antigua religion *(lám. V, núm.* 2); siendo notable la circunstancia de que la estátua del Museo Británico lleva tambien brazaletes, como varias de las encontradas en el mismo Cerro.

Hay otra particularidad muy digna de tenerse en cuenta para la confirmacion de nuestros juicios. En muchas estátuas de las halladas en el Cerro de los Santos, encuéntrase como importante símbolo la serpiente *(lám. I, fig.* 14, y *lám. II, fig.* 10), ya en la falda, ya en el pecho (y en este último caso repetida), de igual manera representada que la célebre *Hea* ú *Hoa*, de las tradiciones caldeas y asirias, símbolo religioso en que tambien muy pronto habré de ocuparme.

Tenemos, pues, en las estátuas que examinamos, sobre una base marcadamente egipcia, trazos característicos griegos, y en lo relativo al indumento, influencias asirias: pues propios son de este arte, no sólo sus ornatos, sino la manera de disponer los pliegues y las boquillas de los mantos, como puede verse en el vaciado de un relieve que encontré á la entrada de la acrópolis de Aténas, vaciado que traje á nuestro Museo Arqueológico Nacional, y que perteneciendo á los primeros tiempos del arte griego, en que tan directamente se reflejaba en él la influencia asiria, se ven los paños plegados y dispuestos de la misma manera que en las estátuas de Montealegre.

---

(1) Museo Arqueológico Nacional, seccion de numismática.—Reyes de Egipto, tabla 32.

No es en verdad peregrina esta fusion de diversos elementos artísticos. Entre otros ejemplos que pudiéramos recordar, aduciremos el de los mismos egipcios, que sienten la influencia del arte asirio ó persa, como lo demuestran (en las pinturas de Karnak) los carros de guerra en que van los Faraones de la décimanona dinastía, de forma, disposicion y traza asiria ó persa, é iguales á las del relieve greco-asirio que he citado en el párrafo anterior.

Un dato más en confirmacion de nuestro aserto. En Chipre descubríanse por los años 1871, gran cantidad de estátuas y de fragmentos de ellas, en que se nota la misma confusion de artes egipcio y asirio ó persa. Yo conseguí traer un torso y una cabeza á nuestro Museo. El torso lleva collares simbólicos como los que se encuentran en cubiertas de momias egipcias. La cabeza tiene tocado y barba rizados á la manera persa; y otras varias cabecitas, que tambien logré adquirir de la misma procedencia, ofrecen ya tocados griegos y áun romanos. Oportuno es advertir, que algunas analogías se encuentran entre aquellas y las que estudiamos; no siendo la ménos importante el llevar la estátua incompleta ó torso de Chipre, la mano sobre la parte inferior del pecho, como para sostener la copa ó cista, de la misma manera que se ve en las figuras del Cerro de los Santos.

II.

LENGUA, RELIGION, CIENCIA.

Al estudiar los monumentos que la antigüedad nos trasmite, como mudos, pero elocuentes testigos de su historia, el Arte nos revela lo sensible; la Lengua, la Religion y la Ciencia, el alma ó númen de los pueblos. El Arte, como la música, define el sentimiento y lo sublime del concepto. La Ciencia, la Religion y el Idioma, determinan á punto fijo los adelantos del espíritu, y fijan el grado de la civilizacion de los pueblos. Por el Arte sólo, con ser tan marcados sus caractéres, no se vendria en conocimiento seguro y perfecto del verdadero pueblo, ni de la época que revelán los monumentos de Montealegre; y así se comprende cómo haya sido muy fácil la equivocacion de creer aquellos monumentos cristianos, aunque de sectas influidas por religiones orientales, apartándome de mi primer pensamiento, que despues he visto confirmado; y como otros hayan creido encontrar en ellos recuerdos latino-bizantinos, trayéndolos á los tiempos de la dominacion visigoda.

Voy, pues, á entrar en el exámen concienzudo, en cuanto me sea dable, de las inscripciones, de las divinidades y objetos científicos del Cerro de los Santos, que he podido examinar; seguro, sin embargo, de que no haré más que levantar una punta del velo que nos encubre los vastos y hermosos horizontes de la primitiva civilizacion española.

Bajo este concepto, y prescindiendo ahora del arte, clasificaré los monumentos en egipcios, asirios y griegos, conformándome enteramente á su índole, pero sin trazar una línea divisoria que rompa el lazo mútuo que los mantiene en contínua amalgama, y sin aislarlos de la influencia que naturalmente hubieron además de recibir del triple elemento, romano, púnico-fenicio, é ibérico ó indígena.

¶ El primero que atrae preferentemente la atencion, es el epígrafe que he logrado adquirir por exactísimo calco reproducido en la lámina I (*núm.* 10). Ocupa el plinto de pequeña estátua, que no he tenido la fortuna de poder examinar, por impedirlo el afan de lucro con que su poseedor la oculta, siendo no poca mi fortuna con haber obtenido al ménos la inscripcion. Sus caractéres son geroglíficos fonéticos, que dan el resultado siguiente, segun el sistema cada vez más confirmado por la experiencia, de Champollion (1):



o *m* *tmo* *neb* *Mai*

(1) Pueden verse las páginas 130, 337, 296, 405 y 342 del Diccionario de Champollion.

ó sea, *Mai neb tmo (mo*, repeticion de los últimos sonidos como determinativo); palabras que quieren decir: *Amante del señor de la justicia.* — Señor de la justicia es llamado *Phthah* en varias inscripciones egipcias; y amante de Phthah, la gran Diosa de Memfis, λεοντοκεφαλή. Tenemos, pues, en los monumentos de Yecla una primera inscripcion, egipcia completamente en su forma, en su significado y en las divinidades, que aunque no mencionadas con sus nombres propios, se descubren en ella. La falta de conocimiento de la estátua nos impide poder juzgar si se refiere á una divinidad la frase escrita en el plinto, ó á un dedicante que se diera á sí mismo el honroso calificativo que en ella se consigna.

¶ Declaradamente egipcio, aunque imperfecta su factura, es tambien el sello, grabado en la misma clase de piedra, si bien de grano algo más fino, cuya exacta impronta reproducimos en la lámina III *(núm.* 7). Su tosco dibujo permite, sin embargo, distinguir sin género de duda, un escarabeo, en el centro, con las alas abiertas y adornado de simbólicos collares, y alrededor una leyenda bastante gastada en algunos de sus caractéres geroglíficos.

Para comprender este peregrino objeto, hallado tambien en el Cerro de los Santos, y conservado en poder de uno de los vecinos de Yecla que más han entendido en la recoleccion de tales monumentos, necesario es recordar las importantes enseñanzas que nos ofrecen dos escritores de la clásica antigüedad, en uno de los cuales, dicho sea de paso, está la base sobre la cual levantó su notable sistema Champollion, el jóven. Aquel escritor, que no es otro sino Clemente Alejandrino, en el libro V de sus *Stromatos* (cap. IV), divide el sistema gráfico de los egipcios en *epistolar*, *hierático* é *hieroglífico;* y este último en *kyriológico* (κυριολογικὴ κατά μίμησιν) y simbólico, subdividiendo á su vez el simbólico en propio, trópico y enigmático, dando del último los dos siguientes ejemplos: traduccion literal: «Los demás astros, á » causa de su oblicua revolucion, eran figurados por *cuerpos de serpientes;* mas el sol, por un *escarabajo*, ya que » este animal en acabando de hacer su bola la dá vueltas teniendo la cara opuesta. Dicen tambien que mora seis » meses debajo y otros tantos sobre la tierra; que arroja su simiente en la bola y allí engendra, de suerte que no » hay escarabajo hembra.» El otro autor á quien me referia, es Plutarco, del cual recibe mejor luz el pensamiento de Clemente Alejandrino. Dice así: «Veneraron (los egipcios), además, el *áspid*, la *comadreja* y el *escarabajo*, recono- » ciendo en estos animales, como en destellos del sol, imágenes oscuras del Divino Poder. Aun ahora no faltan » quienes piensen y digan que la comadreja, imágen de la generacion de la idea mental ó del verbo, concibe por el » oido y pare por la boca; que en toda la raza de los escarabajos no hay hembras, sino que todos son machos, los » cuales emiten su simiente en la bola de materia, que hacen rodar empujándola con sus patas traseras y vuelto el » rostro en sentido contrario, como el sol que se inclina, ó mira de Occidente á Oriente, parece que hace girar en » opuesto sentido la celeste esfera (1).»

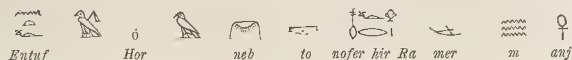
Porfirio (citado por Eusebio de Cesarea *(De Praeparatione evangelica*, libro III, capítulos IV y XIII), que floreció despues de Clemente, como éste despues de Plutarco, añade á lo dicho, que el escarabajo era venerado como *viva y alentada imágen del sol;* y que la figura del escarabajo debajo de la lengua del buey Apis, era para éste requisito indispensable, como señal de la consagracion al astro del dia.

Con tales datos, no puede caber duda acerca de lo más esencial del simbolismo del sello que nos ocupa diciéndonos el mismo Plutarco cuál fué su destino: «Para los individuos de la casta guerrera (τοῖς μαχίμοις), el *esca- » rabajo* era la figura de relieve vaciada en el sello de que usaban; pues en efecto no hay escarabajo hembra, sino » que todos son machos, y disponen su bola, en que procrean, no más como sustento, que como lugar de la » prole» (2).

Estamos, pues, en posesion de un sello que lleva el Θρρ, Thori, ó escarabajo sagrado, y que hubo de pertenecer á guerrero principal ó acaso á la clase de ellos, que moraba en la ciudad cercana al Cerro de los Santos; faltando sólo en esta disquisicion investigar lo que dice la leyenda jeroglífica que le rodea. Con arreglo á los más modernos adelantos en materia de antiguas escrituras egipcias, y teniéndolas constantemente por guia (3), la leyenda es clara, si bien hay necesidad de suplir algunos signos, evidentemente borrados por el tiempo, y enmendar algun otro torpemente grabado, como la mayor parte de ellos, pues distantes de la primera patria los que los hacian, y con la

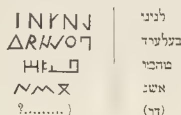
(1) *De Iside et Osiride*, LXXIV.
(2) *De Iside et Osiride*, X.
(3) Me refiero á los recientes trabajos de Henri Brugsch, tanto gramaticales como de Diccionario.

mezcla, que ya hemos visto patente, de otras civilizaciones, no es extraño que se perdiese la antigua pureza de las formas:



Él, Horo, señor del mundo, el del hermoso rostro, Sol, autor de la vida (1).

¶ Pequeño cono truncado, con tan ligera inclinacion, que más parece cilindro *(lám. V, núm. 2)*, es el tercer monumento que vamos á examinar. Contiene los siguientes caractéres:



Su traduccion, valiéndonos del caldeo, por las razones que en breve expondremos, es como sigue:

A Nino, señor del Acrópolis (consagró este, ex voto Artemidoro.

Para la fácil inteligencia de la interpretacion, es necesario recordar que la primitiva forma del sol divinizado, era un *cono ú obelisco de piedra.* Herodiano (V, III, § 10), describe así la forma del dios Elagábalo, representado del mismo modo en las monedas de Emesa: λίθος δέ τίς ἐστι μέγιστος, πάντοθεν περιφερὴς, λήγων εἰς ὀξύτητα, κωνοειδὲς αὐτῷ σχῆμα μέλαινά τε ἡ χροιά.—*Es una piedra grandísima, por debajo circular, tirando á rematar en punta. Su forma es cónica; y su color, negro.*

La misma tenia la Luna ó Diana de Efeso, la Vénus de Pafos y la Celeste de Cartago. Tácito *(Hist.* II, 3), nos dice: *Simulacrum Deae non effigie humana: continuus orbis, latiore initio, tenuem in ambitum, metae modo exsurgens, et ratio in obscuro;* é indudablemente igual sería la Diana que dió nombre á la vecina Denia. Cilíndrica desde la cintura abajo, es tambien la estátua de Nebo, que hace poco mencionamos, conservada en el Museo Británico.

La razon no es oscura en nuestro siglo de grandes y positivos adelantos históricos. La llama del hogar fué la primera que se simbolizó por aquella figura. La adoracion de los betilos ó conos truncados, responde á la marcha progresiva de las primeras religiones.

La forma cónica-cilíndrica de este monumento, demuestra indudablemente que se refiere á la segunda forma de la Vénus asiria (Sol, Lunus), bajo cuya forma era representado Elagábalo, la Vénus cipria y el בעל-עד, Hércules Astarte de Tiro, conforme al texto de Sanchoniaton.

El orígen de este culto procede de la edad llamada prehistórica ó de las hachas de piedra, que se tomaron andando el tiempo por piedras caidas del cielo, si bien á veces eran verdaderos aerolitos. Entre los asirios este númen se llamaba *Nin* ó *Nannaea*, el cual dió su nombre á la capital נינוה, Nínive, llamada constantemente Νῖνος y *Ninus*, por Heródoto, Diodoro, Josefo, Plinio, Estrabon y Tácito. Su nombre egigcio es 𓈖𓇋𓇋 (NNIA), como ha demostrado Champollion *(Gram.* 150). En caractéres cuneiformes se pronuncia *Ninua* (2). Otras dos lápidas españolas se han encontrado, alusivas tambien al culto de esta divinidad *panthea:* una de Cazlona (Hübner, 3294, 3302), y otra de Ampurias, que no cita Hübner, pero que ha sido recientemente publicada por Quintanilla, en sus *Datos estadísticos sobre la provincia de Gerona* (3).

Es el *Venus almus* de los antiguos romanos; y se le daba culto, junto á la puerta Viminal, con el nombre de

(1) Los que deseen la prueba de la exactitud de esta interpretacion, pueden consultar la *Grammaire hiéroglyphique contenant les principes généraux de la langue et de l'écriture sacrées des anciens Egyptiens, composée par Henri Brugsch: Leipzig*, 1872, en su pág. 12, § 33; pág. 95, § 345; pág. 121, núm. 212; pág. 130, núm. 510; pág. 5, § 15; pág. 111, § 397; pág. 102, § 364; pág. 129, núm. 462; pág. 326, núm. 360; pág. 95, lín. 8.ª; pág. 130, núm. 514; pág. 98, § 353, etc.; y principalmente la pág. 80, donde se hallan preciosos datos sobre la construccion gramatical de la leyenda del sello.

(2) Hincks, *Transactions of the R. Irish Academy*, tom. XXII, 1852, pág. 328.

(3) Gerona, 1865, pág. 160.

Naenia. Más adelante hallaremos en otras inscripciones, cerámicas, tambien del Cerro de los Santos, los nombres Νονας y *Nonius*, que probablemente, como el romano *Nonius* y el castellano *Nuño*, dimanaron del de aquel númen.

Entrando en el análisis epigráfico del notable monumento que nos ocupa, ninguna dificultad presenta la primera línea:

INᚴNJ

en la equivalencia caldea que le hemos dado. El primer signo ⅃ es el ᒪ al revés, ó escrito de derecha á izquierda; y este signo, equivalente á L, preséntase en la inscripcion paleo-griega del soldado de Maraton, estela que tuve la fortuna de poder traer exactamente reproducida desde Athenas, y que tan acertada y docta ilustracion ha merecido á mi distinguido amigo el Ilmo. Sr. D. Pedro de Madrazo; forma de letra que se presenta igualmente en el alfabeto etrusco, úmbrico, samnítico-oscense, paleo-romano, hasta en fenicio, y en los cuños hebreo-samaritanos.

ᚴ es Y, como tambien veremos en otra inscripcion del caballo marino, correspondiente á la א caldea.

I, es el ו (vau) semítico, como prueban las monedas ibéricas.

En la segunda línea, la forma prolongada del trazo mayor de la derecha en el primer signo ó carácter, indica que es una letra afin á la Γ de las monedas ibéricas, y ˥ ó Γ, π paleo-griego (1). El cuarto carácter ó signo ꟷ es igual á ע en fenicio, palmireno, etc.; y á él se acercan el hebreo ע, el siriaco ܥ y el árabe ع.

La tercera línea ofrece alguna más dificultad en sus caractéres, aunque no insuperable. El signo Ħ es el palmireno (M)Ħ, ó degeneracion del paleo-griego, que tiene su analogía en el ibérico ϒ, en Montealegre ϒ. Quizás es ligatura de *m* y *ô* (מו).

El extraño signo ⊔ es el carácter egipcio ⊓△ (T), ó el púnico (en direccion contraria) ó fenicio ᔕ. Partiendo de esta base el sentido es cabal y claro.

Finalmente, la última línea no presenta dificultad en su postrer letra ibérica Ν (N); y el ser ibérica su forma nos indica que el primer signo no debe ser el fenicio ⴵ (Q) sino el ibérico ⧖, ú oméga de las monedas autónomas. El signo M por S, es hoy ya bien conocido por las mismas monedas, desde que lo fijó definitivamente con el acierto y perspicacia que le distinguen, nuestro querido amigo y maestro D. Antonio Delgado.

Resulta, pues, de esta inscripcion un alfabeto *sui géneris*, que podrá no poco contribuir al esclarecimiento del bastulo-fenicio, como suele llamarse, y que no creemos inoportuno ofrecer en este sitio, con su comparacion ó equivalencia en caractéres latinos, griegos, ibéricos y hebreos:

Latin.	Griego.	Ibérico	Hebreo	De Montealegre.
Ō	Ω	ᛟ	א	⧖
Ŏ	O	O	ע	O
V	YF	I	ו	I
I	I	Ν	י	ᚴ — (א?)
E	E	ᚨ	ה	F
B	B	(Γ?)	ב	˥
D	Δ	Δ	ד	Δ
L	Λ ⅃	Λ	ל	✓
M	M	ϒ	מ	Ħ
N	N Ν	Ν	נ	N Ν
R	P	ЯЯР	ר	R
S	Σ	M	ש	M
T	T	⊗	ט	⊔
TH	⊙	X	ת	
Z	Z	Ψ		Ν

(1) Las monedas de *Bilbilis* tienen por leyenda ΓᚴΓᚴΝϟ, que se interpreta PLPLIS. Nuestro monumento del Cerro de los Santos, parece demostrar que sería mejor leer BLBLIS, lo cual está más conforme con el nombre conservado por los romanos; siendo de notar que no hay carácter para la B fuera del nuestro en los cuños ibéricos.

Demostrado el carácter epigráfico, permitidme que añada todavía algunas palabras sobre su significado.

Ya conocemos á Nino, divinidad hermafrodita, cuyo nombre, precedido del artículo T, produjo la *Thanais* fenicia-púnica, la Ἀθηνας griega y *Diana* latina (antigua Διώνη, Δηώνη griega y la Ἀθήνη ó Minerva) que dió nombre á la capital de la Atica, como vió claramente Plutarco, cuya autoridad parece preferible á la de los que quieren derivarla del sanscrito Arana. Seguido de T ó TH, signo de género femenino, produjo la *Neith* egipcia y la *Anaitis* asiria, contraccion de la *Annunit-is* emporitana, ó *Aninaunit* de Cazlona. Por un texto de Macrobio (1) y por una inscripcion importantísima de Cazlona, dedicada á Isis (2), se ve que el *Nethon* adorado por los accitanos, era el *Amon-Re*, cuya efigie estaba figurada á la izquierda del monumento como en la derecha el de *Anubis*, teniendo en la mano su característico libro ó volúmen. Nethon es la forma masculina del vocablo egipcio Νὲθη (נית, *nevth*) á quien otros llamaban Νειτη. Su orígen se remonta á la idea que expresa el *Nino (pantheo)* ó la Isis egipcia, segun el bello dístico de la portada de su templo en Sais:

« Ἐγώ εἰμι πᾶν τὸ γεγονὸς καὶ ὂν καὶ ἐσόμενον
Καὶ τὸν ἐμόν πέπλον οὐδείς πω θνητὸς ἀπεκάλυψεν.»

«Yo soy todo lo que fué, lo que es y lo que será;
y nunca hombre mortal entreabrió mi manto.»

Así se comprende la inscripcion portuguesa en que se lee *Serapi Pantheo* (3), y la otra de Tortosa, *Pantheo Tutelae* (4).

A esta palabra Τυτελας, corresponde la expresion בעל־ער de la segunda línea de nuestro simbólico betilo: expresion que aparece en multitud de inscripciones fenicias, halla su completa explicacion en la Biblia (5), y era propia en particular del *Hércules Astarté* de Tiro. Su traduccion rigorosamente gramatical es *Dios de la roca pedernal*, *Señor de la piedra* (Θεὸς ἐκ πέτρας), título de Mithras. Las hachas de piedra que habian sido de la edad prehistórica, fueron veneradas como dioses, porque heridas por el hierro chispeaban; y así se llamaban betilos (בית־אל), es decir, *casa de Dios* ó *mansion del fuego*.

Traduzco, sin embargo, *Señor del Acrópolis*, porque ער en Montealegre, como en Tiro y en otras ciudades, se tomaba por la roca eminente en que descollaba la fortaleza, defensa de la ciudad.

Mao era la *Artemis* asiro-caldea (6). Precédele en nuestro monumento *Date*, como en Datifernes, y vice-versa propuesto en Mitrídates. *Date* ó *Dat* en los nombres propios es participio zéndico, egipcio y asirio, con igual significado que en latin *datus*. Los griegos lo traducian por δωρος, como de *Datisis*, Isidoro; de *Datimao*, Artemidoro, etc.

Finalmente, la expresion אשנדר, y por abreviacion אשנ (vir voti), es tan comun en todas las lápidas votivas orientales, que juzgo inútil toda discusion ulterior. Es el V · S ó *votum solvit* de las lápidas latinas.

¶ La triada que se deriva de la mónada, anterior Nino, bajo el triple concepto de los principios, activo (espíritu), pasivo (materia), y compuesto de ambos (cuerpo animado), que se halla en todas las religiones orientales, como explicó Plutarco en su tratado de *Isis y Osiris* (y por la cual se comprenden las trimurtis, Bhrama, Visnú y Siva; Ormusd, Arimán y Mitras; Osiris, Isis y Horo, que despues tuvieron su desarrollo segun el genio de cada pueblo), se encuentra tambien simbolizada en el monumento que pasamos á examinar, no ménos importante que el anterior, á pesar de su tosca apariencia. Con efecto, á la misma divinidad ó Vénus asiria, en su trina forma,

Delia, virgo *triformis* (7).

se refiere la piedra *triberilo (lám. V, núm. 3)*, con su clara inscripcion greco-ibérica.

---

(1) «Accitana, Hispana gens, simulacrum Martis, *radiis ornatum*, maxima religione celebrant, *Neton* vocantes.» (Saturnal, I, 19, 5.)
(2) 3286, Hübner.
(3) 3246, idem.
(4) 4055, idem.
(5) Gesenio, art. עור.
(6) Creuzer, II, 295-297.
(7) Véase la doctísima monografía debida al sabio epigrafista D. Fidel Fita, sobre las lápidas de Leon, publicada en este MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

ᚹꟻoPNHꟻ

El segundo signo, ꟻ, es el digamma eólico, que vale V ó F latinas, como ꟻOINOΣ, *Vinum*, OꟻON (ὠόν), *Ovum*, etc. El sexto carácter H es señal de aspiracion áspera. El primero la A ibérica, y el último la E tambien ibérica; mientras la o, la P y la N son puramente griegas.

El lenguaje de la inscripcion es puro jónico antiguo. Suena

'Αόρν[η] 'Ε[κατη]

cuya traducion sin violencia es: *Avernali Ecate*.

Es pues la triceps Hécate; y probablemente sobre cada betilo ó cono, asomaria una de las tres conocidas cabezas de la diosa, demostrándolo tambien los huecos que encima de ellos se conservan. No otro es el *Deus Aërnus* de una inscripcion que trae Hübner (2606). El tribetilo de Montealegre simbolizando á la *virgo triformis*, que en el cielo representa el principio activo, en el orco el pasivo, y sobre la tierra el compuesto de ambos, revela como el monumento anterior muy remota época, y bien pueden llevarse ambos al siglo II ántes de Jesucristo, debiendo ilustrarse por él no pocas monedas ibéricas.

Los monumentos que acabo de examinar, representan por su idioma y por el culto que descubren, los tres grandes pueblos orientales que ya nos ha revelado el arte: el egipcio, el asirio y el griego.

Al ciclo egipcio pertenecen la mayor parte de las estátuas religiosas y divinidades del Cerro de los Santos. Allí encontramos el *Fénix* adorado en Memfis *(lám. IV, núm.* 1); el *Argos (lám. V, núm.* 1) ó la constelacion de la Nave, cuya estrella de primera magnitud, Canopo, fué el emblema sagrado del célebre puerto Canopèo, en una de las grandes bocas del Nilo; allí la *Esfinge (lám. IV, núm.* 2), que tambien reprodujo en sus monedas Cazlona y mi florida Iliberis; allí se agrupan con sus *pschents* característicos, *Osiris*, *Isis* y *Horus (lám. I, núm.* 2 y 3); el *rinoceronte (lám. IV, núm.* 5), cuadrúpedo que se ve tambien en monedas de Egipto de la época de la dominacion romana, pertenecientes al emperador Domiciano; y el *hinnocampo (lám. IV, núm.* 7) á Tifon consagrado; y el *Thot* ó el *Hermes cinocéfalo (lám. IV, núm.* 4); y el culto de *Phthah* ó del fuego; y el toro *Apis*, precisamente figurado tal como lo describe Plinio, con la media luna sobre el lomo *(vaso de piedra reproducido en la lám. VI, núm.* 1), y la vaca *Nenamo (lám IV, núm.* 9), identificada con Isis.

Pero lo más notable de estos monumentos, es la larga série de sacerdotes y sacerdotisas, tales como gravemente asistian á los misterios y procesiones Isiacas, completamente rasurados los sacerdotes, y distinguiéndose las sacerdotisas por sus vestidos, ya lúgubres, ya espléndidos, alguna en actitud de bendecir, y como si quisiera indicar con ello la gran sacerdotisa. Los anillos que llevan, debieron ser signos característicos de su dignidad; teniendo unas y otros la sagrada cista ó copa entre las manos; y en una palabra, tales como los describe Plutarco en su precioso libro de *Iside et Osiride*.

Apesar de la poca perfeccion en el dibujo de los paños, nótase en los ámplios trajes de las figuras varoniles, lisos, severos, sin el menor adorno, los mantos y las túnicas de hilo en que completamente se envolvian los sacerdotes, *no vistiendo lana porque ésta pudiera excitar apetitos sensuales*. Los rostros de todos ellos claramente están indicando la vida de abstinencia y de verdadero ascetismo que hacian, pues se presentan demacrados por el constante empeño en mortificar la materia, para que no oprimiese el vuelo de la inteligencia (1). Se ve en aquellos semblantes la concentracion del espíritu abismado en los espacios de lo infinito, por los que se eleva cuando busca la eterna verdad, en los misterios de su abstracta teología ó de sus cálculos astronómicos.

La cista ó la copa que todos llevan en las manos, y que no era para colocar siempre fuego, como pudiera creerse porque hay algunas estátuas en que así aparece *(lám. II, núms.* 8 y 10), sino la ofrenda, que consistia principal-

(1) Era tanto el deseo de aquellos sacerdotes por conservar, en cuanto les era posible, libre el espíritu sin exigencias corporales, que segun el testimonio del mismo Plutarco, no bebian agua del Nilo porque tenia la cualidad de robustecer el cuerpo.

mente en perfumes y el pan sagrado, indicando su primitivo orígen de cista la labor de esterilla del gran vaso votivo con el *buey Apis (lám. VI, núm.* 1), en alguna va acompañada de la flor de loto *(lám. II, núm.* 7), tan simbólica y tan grata siempre á las divinidades egipcias. Las inscripciones de estos monumentos atraen, y con justicia, con poderosa fuerza la atencion del observador.

¶ En la del Fénix, puesto sobre las llamas de la pira en el acto de desplegar ó batir las alas, habla éste diciendo:

Yo el Fénix, amado por Phthah.
que al Amenti no daré tributo.
viviré renaciendo
unigénito, solo de mí solo.

Para poder apreciar mejor esta interpretacion de las inscripciones que á un lado y otro de la pira, no formada con ángulos rectos, sino en talud, á la manera egipcia, ofrece el monumento que examinamos, y que en el neto de la cara anterior lleva tambien la imágen del Sol, habreis de permitirme, señores Académicos, ligera excursion á los autores antiguos, que han de dar mucha luz para esclarecer este importante epígrafe.

Dícennos algunos de aquellos escritores, que el ave Fénix, *pontífice de las florestas y veneranda sacerdotisa del Sol.*

Antistes nemorum et Lucis veneranda sacerdos,

daba orígen despues de su aparicion, supuesta ó verdadera (1), á un *ara de mármol consagrada al Sol con la figura del Fénix,* labrada por los sacerdotes de Heliópolis, y que servia de ejemplar ó modelo para las demás del mundo.

Un texto precioso de Plinio y otro de Cornelio Tácito, nos pondrán en vereda para descubrir en este punto la verdad histórica.

Oigamos á Plinio:

«La India y la Etiopia producen sobre todo pájaros de muy variados colores, y tales, que no se pueden describir. El más noble de todos nace en la Arabia: *es el Fénix,* supuesto que su existencia no sea una fábula. *Es único en todo el universo,* y no se le ve siempre. Se cree tiene la *talla del águila, un plumaje resplandeciente como el oro al rededor del cuello; el resto de púrpura, las alas de color de rosa, llegando graciosamente hasta la cola, de color celeste; y un airoso penacho que engalana su cabeza y su frente, partido en dos, con remate plomizo.* El primero de los romanos que ha hablado de él, y el más exacto, es Manilio, aquel senador tan célebre por los conocimientos que por sí adquirió. Dice que nadie le ha visto comiendo; que *en Arabia está consagrado al Sol;* que vive quinientos nueve años, y que, al *envejecer se construye un nido con ramas de canela y de incienso; que lo llena de perfumes y que muere encima;* que de sus huesos y de su médula nace en seguida *una especie de gusano* (ó crisálida) *que se convierte en un nuevo y jóven Fénix, el cual hace los honores fúnebres á su predecesor y lleva el nido entero cerca de la Panchaia, en la ciudad del Sol, donde lo deposita sobre un ara»* (2). Plinio es eco de Herodoto.

Permitidme todavía un pasaje de Tácito.

«Bajo el consulado de Fabio y de Vitelio (3), el Fénix, despues de un largo período de siglos, reapareció en Egipto. Su vuelta dió lugar á muchas disertaciones de los hombres más sabios de este país y de Grecia. Voy á consignar los hechos más generalmente recibidos y algunos otros ménos seguros; pero cuyo conocimiento no considero inútil. El Fénix está consagrado al Sol, y todos los que le han descrito están acordes en darle un pico y un plumaje diferente del de las otras aves. Mucha diferencia hay en la duracion que dan á su vida. La mayor parte la fijan en quinientos

(1) Conviene recordar que á los *augurios* debieron su mayor celebridad los antiguos oráculos.

(2) «Aethiopes atque Indi discolores maxime et inenarrabiles ferunt aves, et ante omnes *nobilem* Arabia *phoenicem*, haud scio an fabulose *unum in toto orbe* nec visum magnopore. *Aquilae* narratur *magnitudine*, *auri fulgore circa colla*, *cetera purpureus*, *caeruleam roscis caudam pennis distinguentibus*, cristis fauces caputque plumbeo apice honestante. Primus atque diligentissimus togatorum de eo prodidit, Manilius, senator ille maximis nobilis doctrinis doctore nullo: neminem exstitisse qui viderit vescentem; *sacrum* in Arabia *Soli* esse; vivere annos DIX; senescentem *cassia thurisque surculis* construere *nidum*, replere *odoribus*, et *super emori*. Ex ossibus deinde, et medullis ejus nasci primo ceu *vermiculum*, inde *fieri pullum*, principioque justa *funera priori* reddere, et totum deferre nidum prope Panchaiam in *Solis urbem*, et in ara ibi deponere.»—Plinio, x, 2. Cf. Herodoto, *Euterp.* II, 73.

(3) Año 34 de nuestra Era. Sexto Aurelio Víctor, escritor del siglo IV, pone *(Hist. abbrev.*, II, *art. Claudio)*, esta aparicion imperando Tiberio Cláudio, en el año 47 de nuestra Era, ú 800 de Roma. Su error provino de la homonimia de los emperadores y cónsules.

años, y otros en mil cuatrocientos sesenta y uno. Aseguran que el primer Fénix apareció en tiempo de Sesostris, el segundo en el de Amasis, el tercero en el de Ptolemeo, tercer Macedonio que reinó en Egipto, y que todos tres remontaron su vuelo hácia la ciudad de Heliópolis en medio de un numeroso cortejo de otras aves, atraidas por la singularidad de su forma. Pero esta antigüedad no se ve claramente. Entre Ptolemeo y Tiberio (1) no han mediado más que doscientos cincuenta años; lo que ha hecho creer á algunos que el último no era el verdadero Fénix de Arabia, no teniendo ninguno de los caractéres que la antigua tradicion daba al otro. En efecto, de aquél se dice, que cuando el número de sus años habia pasado y se acercaba su fin, construia en su país un nido que él mismo fecundaba. Que bien pronto salia un nuevo Fénix, cuyo primer cuidado, siendo ya crecido, era el de dar sepultura á su padre; pero que no llevaba á cabo este proyecto temerariamente. Despues de haberse cargado de mirra, despues de haberse ensayado en atravesar largas distancias, y cuando se siente con vigor para llevar su carga en su viaje, toma el cuerpo de su padre y va á depositarlo en el altar del Sol, donde lo quema. Todo esto es incierto y está mezclado con fábulas; sin embargo, no es dudoso que esta ave aparezca alguna vez en Egipto» (2).

Todos los autores que habia leido Cornelio Tácito, y que trataron en Egipto como en Grecia de la edad y demás particularidades del Fénix, y en especialidad con motivo de la supuesta aparicion del ave en el año 34 de Jesucristo, convenian en que era

animal Soli sacrum,

cuya última particularidad suelen omitir los autores cristianos; pero en cambio, San Clemente I, Papa, en su primera epístola á los corintios (3), escrita á fines del primer siglo, completa, ó por mejor decir, rectifica y explica debidamente la opinion de Manilio, referida por Plinio. Ovidio (4) conviene con Plinio y Tácito, en que el jóven Fénix

Su cuna y el sepulcro de su padre
lleva en su vuelo por las leves auras,
y en la ciudad del Sol ante su templo,
piadoso ofrenda su preciosa carga.

¿Pero de qué Heliópolis se trata y de qué ara del Sol? del texto de Tácito se infiere que es la Heliópolis de Egipto. Mas el de Plinio ha hecho creer á no pocos intérpretes, que es una Heliópolis al otro lado del mar Rojo, *prope Panchaeam*, ó en la Arabia Feliz. Engañó sin duda á Manilio (si ya no es error del códice de Plinio), el nombre egipcio de Memfis (πανουχι) (5), desconocido á los romanos, y por los griegos alterado y trasformado en πανουχι, πανχαια. De todos modos, claro y visible es que San Clemente tomó de buen orígen su aserto, cuando dijo que «*el jóven Fénix, cargado con los restos mortales de su padre, vuela desde la Arabia á la ciudad del Sol en Egipto* (6), *y que á veces á la*

(1) Falleció Tiberio á 16 de Marzo del año 37.

(2) Paulo Fabio, Lucio Vitellio consulibus post longum seculorum ambitum, avis Phoenix in Aegyptum venit; praebuitque materiam doctisimis indigenarum et graecorum multa super eo miraculo disserendi. De quibus congruunt, et plura ambigua sed cognitu non absurda, promere libet.

Sacrum Soli animal, et ore ac distinctu pennarum á ceteris avibus diversum, consentiunt qui formam ejus definiere.

De numero annorum varia traduntur. Maxime vulgatum *quingentorum* spatium. Sunt qui adseverent mille quadringentos sexaginta unum interjici prioresque alites Sesostride primum, post Amaside dominantibus dein Ptolemaeo qui ex Macedonibus tertius regnavit, in civitatem, cui *Heliopolis* nomen, advolavisse, multo ceterarum volucrum comitatu novam faciem mirantium.

Sed antiquitas quidem obscura. Inter Ptolemaeum ac Tiberium minus ducenti quinquaginta anni fuerunt. Unde nonnulli falsum hunc Phaenicem, neque Arabum ex terris credidere, nihilque usurpavisse quae vetus memoria firmavit: «confecto quippe annorum numero, ubi mors propinquet, suis in terris struere nidum, eique vim genitalem adfundere ex qua foetum oriri, et primam *adulto* curam sepeliendi patris, neque id temere, sed sublato murrhae pondere tentatoque per longum iter, ubi par oneri, par meatui sit, subire patrium corpus, inque *Solis aram* perferre, atque adolere.» Haec incerta, et fabulosis aucta.

Ceterum *adspici* aliquando *in Aegypto eam* volucrem non ambigitur.—Tácito, *Annal*, VI, 28.

(3) Cap. XXV.

(4) *Metamorph*. XV, 405-407.

Fertque pius cunasque suas patriumque sepulcrum
Perque leves auras hyperionis urbe potitus
Ante fores sacras hyperionis aede reponit.

(5) *Gesenio*, *Thesaur*, art. נה

(6) HELIÓPOLIS, la ciudad de ON (Ων) *(a)* ó del Sol *(b)*, célebre por sus obeliscos, que menciona Jeremías *(c)*, y por su colegio de sacerdotes, entre

(a) Gesenio, *Thesaur*, art. און En copto [illegible], significa brillo, luz.

(b) Nada hay tan explícito como el texto de San Cirilo Alejandrino y el de los LXX intérpretes alejandrinos citados por Gesenio, *ibid*.

(c) XLIII, 13. Jeremías interpreta el און del *Genesis* por שמש (el sol).

vista de todos los coloca sobre el altar del Sol, echando luégo á volar hácia el punto de donde vino. Así los sacerdotes, compulsando los antiguos anales, han comprobado el período de 500 *años que entre dos apariciones media.»*

Los autores hasta aquí citados que hablan del Fénix, consignan tres hechos de la mayor importancia, para el estudio é investigacion del monumento que nos ocupa y de sus inscripciones:—Que el viejo Fénix muere en su nido.—Que de su cuerpo inanimado se forma una crisálida, que se trueca en nuevo Fénix.—Que éste carga con los restos de su padre y los deposita, envueltos en aromas, sobre el ara del Sol; teniendo lugar los dos primeros hechos en Arabia y el último en Egipto.

Otra explicacion, tomada de los sacerdotes de Heliópolis, pretendia que los dos primeros sucedian tambien en aquella ciudad durante los meses de Famenoth ó Farmut (1), la cual consigna San Jerónimo, siguiéndole tambien San Isidoro y nuestro Draconcio.

San Jerónimo dice: «El Fénix se envuelve en aromas, y así reposa en su nido. De este modo indica al sacerdote eliopolitano el mes Phamenoth ó Farmut. El sacerdote cubre el ara con sarmientos, y entónces el Fénix deposita aromas y ámbar en ella. A la siguiente aurora el Fénix plega sus alas, y con el calor del sol se enciende la pira, y de este modo se queman los aromas y el Fénix. Al dia siguiente, de la ceniza se forma una larva, que al segundo dia se cubre de pluma, y al tercero toma la primitiva forma del Fénix, y vuelve al punto de donde vino» (2).

San Isidoro escribe al mismo propósito: «El Fénix, ave de la Arabia, llamada así porque tiene el color *phoeniceum* ó porque es singular y única en todo el mundo, de donde los árabes la llaman de esta manera, vive quinientos ó más años, y cuando conoce que llega á su vejez, recoge varillas aromáticas, con las que enciende una hoguera, y volviéndose hácia el ráyo del Sol, aviva el incendio con sus propias alas, y en él se consume, renaciendo despues de sus cenizas» (3).

En poética forma y amplificador estilo escribió nuestro Draconcio:

El mismo Dios renueva
la juventud del Fénix ya pasada.
El anciano abrasado
siente jóven su vida renovada.
Consumidora pira
á los miembros que envuelve
con roja llama, que ondulante gira,
guarda incorruptos, y á la nueva aurora
vida y vigor devuelve.
Extinguida la llama
con cándido fulgor de nuevo nace,
y volante centella
el humo del incendio se deshace,
y de su seno luégo
nuevos incendios á inflamar se lanza
con esplendores de anhelante fuego.
La pira se enrojece:

los cuales figuró el suegro del patriarca José, hijo de Jacob *(a)*, se hallaba situada sobre la márgen derecha del Nilo, á pocas millas de Memfis. Nuestro muy querido y respetado amigo, el ya citado Sr. Saavedra, visitó hace pocos años las ruinas descritas por Champollion *(b)*, entre las cuales figura la grande esfinge.

(1) Desde la correccion hecha por Julio César, el mes de φαμένωθ empezaba á fines de Febrero; y treinta dias despues seguia Farmúth. El Fénix aparecia al asomar la primavera.

(2) «Phoenix... implet se aromatibus et sic nidificat Et indicat sacerdoti Heliopolitano, mense Phamenoth aut Pharmuth. Implet aram sacerdos sarmentis et ibi *confert* Phoenix aromata et electrum arae imponit. Et primo solis ortu, Phoenix quidem movet pennas, solis vero calore accenditur electrum, et sic exuruntur aromata et ipse Phoenix inceditur. Crastino die de cinere gignitur vermis, secundo pennas effert, tertio ad antiquam redit naturam: et sic ad sua loca revertitur.»

(3) Phoenix, Arabiae avis, dicta quod colorem phoeniceum habeat; vel quod sit toto orbe singularis et unica, nam Arabes singularem et unicam Phoenicem vocant. Haec quingentis et ultra annis vivens, dum se viderit senuisse, collectis aromatum virgulis, rogum sibi substruit, et conversa ad radium solis alarum plausu voluntarium sibi incendium nutrit, sicque iterum de cineribus suis resurgit.» *Etymolog.*, 1. XII, cap. VII, 22.

(a) *Genesis* XLI, 45, 50, XLVI, 20.
(b) *L'Egipte*, II, p. 36, ap Gesenio, *ib*.

lame la llama su extension medida:
su activo fulgor crece;
y despues la ceniza convertida
en helada pavesa,
vida tomando de bellezas sumas
el aire hiende con erguidas plumas (1).

Más explícito que San Jerónimo es todavía San Epifanio en su *Ancorato* (2), obra que escribió en el año 375. Segun él, la ciudad es Heliópolis, llamada On por los hebreos y egipcios. El Fénix, luégo que ha depositado sobre el ara la pira aromática, hace brotar el fuego sacudiéndose con sus alas el pecho. Despues una milagrosa nube derrama su lluvia sobre la pira encendida, que apaga el fuego y produce la crisálida.

Antes que San Epifanio, Eusebio de Cesárea, amigo de Constantino el Magno, en la vida del Emperador que escribió despues de su muerte (3), consignó (4), que el Fénix sobre la pira se inmola á sí mismo, resucitando despues rejuvenecido de sus propias cenizas.

El Fénix, emblema del Sol, se encuentra nimbado en el reverso de una moneda de Antonino Pio, acuñada en Alejandría, con la leyenda ΑΙΩΝ (aevum) (5), no siendo extraño verle en monumentos cristianos como emblema de la inmortalidad del alma (6); pues sabido es que los primeros cristianos tomaron muchas figuras del paganismo, ya para ocultar sus santas creencias en la época de las persecuciones, ya porque, en sus formas humanas, no pueden ménos de reflejarse en la religion, las condiciones especiales del medio en que se desarrolla.

Aplicando los importantísimos datos que la erudicion nos ofrece, acudiendo como cariñosa hermana en auxilio de la Arqueología, vemos ante todo, que el ara de nuestro monumento, como ya indicamos, revela en sus atalazuladas líneas y lisos zócalo y cornisa, el arte egipcio, no dejando duda alguna acerca de su consagracion al sol la figura de este hermoso astro, padre del dia, dibujada en el neto del fróntis. *(Lám. IV, núm. 1.)*

El Fénix se presenta en ademan de batir sus alas. La inscripcion ΖΟΣΟ ΝΕΟΖ (ζώσω νέος) *viviré nuevo*, indica que todavía no se ha consumado el sacrificio. El aromático combustible reunido por el ave misteriosa, va levantando en torno de ella sus lenguas de fuego, pero todavía no la envuelven. El *viejo Fénix* bate sus alas para excitar la llama y consumirse en ella. Asistimos al acto más solemne de su vida. La dilatada existencia del ave del Sol, que como todo lo creado no puede ser eterna, va á extinguirse para renacer de nuevo; y parece que en aquel momento canta el Fénix con el desconocido poeta que escribió los epígrafes de esta pira:

Su luz será mi luto:
llama de Phthah enciendo
y en su esplendor me abismo.
Nunca á la muerte pagaré tributo,
pues vivo renaciendo
unigénito siempre de mí mismo.

Veamos las inscripciones.

(1)
Phoenicis exactam renovat Deus ipse juventam:
Combustusque senex tumulo procedit adultus.
Cui nascens dat membra rogus sine sorte sepulcri.
Ignibus extinctis jam mortua flamma resurgit
Reddit ta. ignis edax redivivo lumine candens,
Et scintilla volans incendia vasta reducit;
Et quod firmus erat, stridet jubar ignis anheli:
Igne vago rutilatur apex, fax cetera lambit,
Et cinis extinctus gelida moriente favilla
Tollitur, alta petens, erecto crine vagatus,

Carmen de Deo. LV, 653 662. Draconcio escribió en España á principios del siglo V.

(2) LXXXIV.

(3) Falleció Constantino á 22 de Mayo del 337.

(4) Lib. IV, cap. 72.

(5) *Zoega*, numm. *Aegypt.* Imper. tal. XI.

(6) Martiunay, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* art. PHÉNIX.

En la primera, sobre el resalto superior y frontero de la pira, se lee:

(PHº)ENIX (1),

y el inferior

IIIIMΦΣA

ó sea el egipcio Μεν φθα (Men Phthah) (2), debiéndose traducir: *Fénix amado de Phtha.*

En los epígrafes de los lados se lee:

AXEN | OΣ IIIII | TIΣO | ZOΣO NEOZ ΦEYCΔΘΓA

cuya traduccion literal convertida al griego, es:

Αχεν ος μη τισο ζοσο νεος φ|ε |σδθ|γα|

A la parca | el que | no | pagararé tributo | viviré | nuevo | el | creador | de mí mismo.

Las primeras palabras griegas no ofrecen dificultad alguna. Las últimas, φευ σδθ γα, necesitan alguna explicacion.

Esta palabra está compuesta de artículo, participio y sufijo: φ ευσδθ-γα. *«el-que me habré engendrado á mí mismo».* Es el griego αὐτοφυής.

Sobre el artículo, que es ya de la baja época ó de los lagidas, no puede haber cuestion, como tampoco sobre el sufijo γα (*ga*), ya sea que este sufijo de primera persona proceda de *ua* (3), ya que provenga de *kua* (4), suavizados en la pronunciacion, al tenor de otras muchas palabras que alteran el sonido nativo oriental, pasando por el tamiz del dialecto usado en Montealegre.

El participio ευσδθ está compuesto á su vez del auxiliar *au* [α breve, pronunciado ε] (5) y de la raiz σδθ. Esta raiz lo fué del nombre del dios SUTTHVA PANTHEO, que suena en una lápida portuguesa.

Plutarco es explícito, así sobre el valor de la raiz, como sobre la derivacion que de ella tuvo el nombre de la divinidad sobredicha (Σωθ) de los autores griegos. Dice asi Plutarco (6): «Consta por los libros sagrados de Hermes cuando »tratan de la significacion de los nombres de las divinidades, que *Horo* se llama el númen que preside al curso del »Sol, como el Apolo griego; y que el que rige los vientos es llamado por unos *Osiris* y por otros *Sérapis*, siendo de »advertir que su propio nombre en lengua egipcia es *Sôthi*, vocablo que significa engendrar y llevar el feto, ó »engendramiento «Σωθὶ αἰγυπτιστί. σημαίνει δὲ κύησιν, ἢ τὸ κύειν.» Del nombre de esta divinidad Σωθ, ó Σωθ, tomó tal vez nombre la lusitana Setúbal.

Creo queda justificada la interpretacion propuesta.

¶ Fácil y sencilla, al parecer, la leyenda del monumento en cuyo plinto se lee:

ARGO · S

(*lám. V, núm.* 1), necesita, sin embargo, algun estudio, pues vienen á confirmar nuestro juicio las noticias, que acerca de esta célebre nave, nos ofrece la erudicion.

---

(1) La primera letra ó grupo de ellas, que debió escribirse de análoga manera á la que presentamos, no aparece en el monumento, bien porque lo olvidase el grabador, pues se ven las líneas superior é inferior que siempre se hacen préviamente para que las letras resulten simétricas, pero no los trazos de éstas; bien porque en el dialecto de aquel pueblo se escribiese como se pronunciaba, no sonando ya *entónces* la F ó PH; y explicándose así el orígen *ibérico* remotísimo que se observa en la trasformacion fonética de FARINA, FOENUM, etc., en HARINA, HENO, etc., trasformacion tan comun y característica del HABLA (FABULA) castellana.

(2) Champollion, *Diccionario*, 44.

(3) Brugsch, *Gramm. hiéroglyphique*, § 35.

(4) *Ibid.*, § 131.

(5) Brugsch, § 123, seq.

(6) Tomo VII de la edicion Hutten, Tubingae, pág. 479.

Segun Plutarco (1), en el culto de Serapis é Isis se incluia el de la nave Argos, á lo cual responde el monumento con la inscripcion trascrita, en que se lee, no, ARGOS, como la generalidad ha leido, y á primera vista parece, sino ARGO. S (acrum). En griego y en latin el nombre de la nave es 'Αργώ; jamás *Argos*. La última letra tiene, por tanto, que ser inicial de la palabra *sacrum*. La antepenúltima G demuestra por su figura, que el monumento data de fines del primer siglo ó principios del segundo de nuestra Era.

De la descripcion de Plutarco se infiere, que no se adoraba precisamente el Argos ó *buque de Osiris*, sino la constelacion de *la Nave* en que Argos fué trasformado. Osiris, el *negro* (2) ó el etiope fué quien *rigió el timon* (3) de Argos; y aquel nombre llevaba y lleva la brillante estrella de primera magnitud, *canopo*, ó el α de *la Nave*. De análoga manera pertenecian al Dios *Or* (Ὧρος) y á la Diosa Isis el α de Orion, y el α de la constelacion canicular ó *Sirio*.

Segun otra version, Osiris era *el Océano* (4). Pretendian los egipcios que Homero y Hesiodo, y Tales, fundador de la escuela jónica, basada en la observacion de la naturaleza (5), habian recibido ó aprendido de los hierofantas del Nilo la teoría de que del agua y del Océano dimanan todas las cosas sobre la superficie del globo (6). Los egipcios, de quienes pudo aprender Moisés, lo científico de su cosmogonía, partian del principio empírico, pero atinadísimo, de que las *conchas y demás fósiles acuáticos depositados en la cima de los montes é impresos ó estampados en los minerales* (7), daban fundamento para pensar, que la tierra, en toda su extension, estuvo durante cierto período sumergida en el agua, recogida más tarde en el cauce más hondo, desde el cual formaba la cinta de globo, ó el vasto, profundo, rápido rio Océano, de Homero (8), *Ocean stream*, de Milton. Todos los periplos de la antigüedad, más ó ménos históricos, suponen esta idea. La circunnavegacion de Osiris, probablemente la más antigua, tuvo tal vez por línea el mar interior del África, recientemente explorado, y el Atlántico y el Mediterráneo, enlazados por los rios Niger y Nilo (9). Ello es lo cierto que este último se consideraba por los egipcios como derivacion del Océano.

Con tales antecedentes no es difícil explicar una notable circunstancia, que ofrece el monumento que nos ocupa. La *zona protuberante* ó resaltada que en él ciñe el globo, es emblema del *Océano* circunnavegado por Argos. Para más claramente indicarlo así, la nave está repetida á uno y otro lado, y lleva en el tope del mastil, alas, símbolo de *velocidad*, que tambien expresa el adjetivo griego ἀργός. Así se llamaba el célebre perro de Ulises (10), á causa de la celeridad de sus piés.

¶ Otro de los monumentos de Montealegre es la *esfinge con cara de virgen doncella (lám. IV, núm. 2)*, y cuerpo poblado de largos mechones, que más que de leon recuerdan los de cierta especie de perros. El solo nombre de Esfinge ya recuerda el Egigto, donde, segun el testimonio de Plutarco, solian estar delante de los templos (11). La cabeza es emblema de Isis, segun se desprende del pasaje citado y de su contexto.

¶ El *rinoceronte*, entre los pueblos orientales emblema de la fuerza, como lo testifica la Sagrada Escritura (12), *(lám. IV, núm. 5)* y el *hinnocampo (lám. IV, núm. 7)*, á Tifon consagrado, ocupan tambien lugar importantísimo en estas notables antigüedades. El primero no lleva inscripcion en el plinto; pero sí el segundo, en la forma que aparece en la lámina y que aquí reproducimos:

YNNOXAΨΙΙΥ

(1) *De Iside et Osiride* XXII. (Edit. cit. Hutten, Tubingae, 1797, pág. 132, tomo IX.) τὸ πλοῖον ὃ καλοῦσιν Ἕλληνες Ἀργώ, τῆς Ὀσίριδος νεὼς εἴδωλον ἐπὶ τιμῇ κατηστερισμένον, οὐ μακρὰν φέρεσθαι τοῦ Ὠρίωνος καὶ τοῦ Κυνός, ὧν τὸ μὲν Ὥρου, τὸ δὲ Ἴσιδος ἱερόν, Αἰγύπτιοι νομίζουσιν.

(2) Καὶ μελάγχρουν τὸν Ὄσιριν. —*Ibid.*

(3) Ἔτι δὲ καὶ στρατηγόν, ὀνομάζουσιν Ὄσιριν, καὶ κυβερνήτην Κάνωβον, οὗ φασιν ἐπώνυμον γεγονέναι τὸν ἀστέρα. —*Ibid.*

(4) Τὸν γὰρ Ὠκεανὸν Ὄσιριν εἶναι. —*Ibid.*, XXXIV.

(5) Οἴονται δὲ καὶ Ὅμηρον, ὥσπερ Θαλῆν, μαθόντα παρ' Αἰγυπτίων ὕδωρ ἀρχὴν ἁπάντων καὶ γένεσιν τίθεσθαι. —*Ibid.*, XXXIV.

(6) Ἐν δὲ γῇ καὶ πνεύματι, καὶ ὕδατι, καὶ οὐρανῷ καὶ ἄστροις τὸ τεταγμένον καὶ καθεστηκὸς καὶ ὑγιαῖνον, ὥραις, καὶ κράσεσι, καὶ περιόδοις, Ὀσίριδος ἀπορροὴ καὶ εἰκὼν ἐμφαινομένη. *Ibid.* XLIX. —Cf. Homero, II, XIV, 201, 246; Hesiodo, *Theog.*, 133, 337, 368; Diógenes Laercio, *De dogmat. philosophar.* lib. I, cap. I, § 6.°, art. *Thales*.

(7) Θάλασσα γὰρ ἦν ἡ Αἴγυπτος, διὸ, πολλὰ μὲν ἐν τοῖς μετάλλοις καὶ τοῖς ὄρεσιν εὑρίσκεται μέχρι νῦν κογχύλια ἔχειν. —*Ibid.*, XI.

(8) Iliada, XIV, 245, XX, 7; Cf. Herodoto, II, 21.

(9) El nombre primitivo de ambos rios fué indudablemente נהר *(nahar)*.

(10) Odisea, XVII, 292.

(11) Πρὸ τῶν ἱερῶν τὰς σφίγγας ἐπιεικῶς ἱστάντες ὡς αἰνιγματώδη σοφίαν τῆς θεολογίας αὐτῶν ἐχούσης. IX.

(12) *Num.* XXIII, 22; *Deut* XXXIII, 17; *Job* XXXIX, 9, 10.

El destino del templo que he descrito exigia que no faltase un símbolo de la fuerza, tan elocuente como el de la fiera que vence al elefante (1). En la inscripcion del segundo no leemos *Ippo*, sino *Inno;* y esta notable circunstancia necesita nueva investigacion. La raíz semítica del vocablo TÍPHON (עפן=ZPN), significa, *sér oculto*, *tenebroso*. De aquí el llamarse en caldeo עפן (ZÍPUN), el Norte ó Septentrion, y España HIspAnIA, *la boreal*, respecto de los cartagineses. En el sistema mito-geográfico de los egipcios, Tifon era el mar (Θάλασσα), como asegura Plutarco (2), segun el cual, entre los egipcios el Nilo era Osiris, la tierra Isis, por él fecundada, y Tifon el mar, hácia el que el Nilo avanza, dividiéndose ó desapareciendo y ocultándose en él; por lo cual entre los sacerdotes egipcios la sal era llamada *espuma de Tifon*. Las letras radicales de *Typhon (Ts ó Ds* más *P* ó *PH* más *N)*, se destacan igualmente en el ático jónico Ποσειδῶν y en el dórico-eólico Ποτιδᾶν. Neptuno, ó su equivalente griego Ποσειδῶν, tenia por padre á Κρονός, Saturno, y por Madre á Rhea (Ῥεά); y Κρονός y Ῥεά pasaban por padres de Tifon, segun el testimonio del mismo autor (3).

Es, pues, en nuestro juicio evidente, que el hippocampo le estuvo consagrado; y cumplidamente lo justifica el *hinnocampo* de Montealegre por su cabeza de (ὄνος) muleto *(Véase la lám. IV, núm* 7), puesto que el asno era propio de Tifon; de tal suerte, que entre las varias maneras de representar á esta divinidad, estaba la de significarlo por una figura humana con cabeza de aquel pacífico animal (onocéfalo), y se le distingue en tal manera, como Diana por la cabeza de gato, Hermes ó Mercurio por la de perro, etc. (4).

La inscripcion transcrita, cuya equivalencia en caractéres griegos es precisamente

ἱνν:χαμπυ,

notable por la figura exótica de tres de sus letras

ΧΨΝ,

la primera equivalente á la κ griega y k latina;

la segunda á la μ griega y *m* latina;

y la tercera á la π griega y *p* de la escritura del Lacio, está revelando la mezcla de las diversas civilizaciones que en estos monumentos se confunden, y que como podeis ir notando, nos encontramos á cada paso.

¶ El cinocéfalo *sin brazos* (ἄχειρ) *(lám. IV, núm. 7)*, imágen de *Anubis* ó *Hermes*, es otra de las figuras de Montealegre, que claramente pertenecen al ciclo egipcio. Plutarco nos ha dejado su descripcion, y con ella más que sólido fundamento para interpretar, no sin cierta seguridad, las inscripciones braquiales de esta notable figura.

En Tébas, dice (5), *se veian estátuas de jueces sentados y figurados expresamente sin brazos: el archijuez* (ἀρχδικαστής) *mostraba además los ojos soñolientos; simbolizándose con todo esto que la justicia es insobornable* (ἄδωρος) *é inseducible* (ἀνέντευκτος). Esta descripcion, conforme con el aspecto que presenta la estátua de Montealegre, se ajusta además perfectamente á las dos inscripciones de nuestro Hermes.

Brazo derecho.



Brazo izquierdo.



Su correspondencia en caractéres semíticos es:

El primer signo del brazo derecho, igual ó equivalente á פ; el segundo á א; el tercero á ע; el cuarto á ר: y lo

(1) Plinio VIII, 29.
(2) *Ibid.*, XXXII.
(3) *Ibid*, XII.
(4) *Ibid.*, XXII, XXX, XXXI. Es de notar la siguiente frase: «A Tifon consagraron de los animales domésticos el más burro, ó el asno; de las fieras las más bravas, es á saber: el cocodrilo y el hippopótamo.» *Ibid*, II.
(5) *Ibid*, X.

mismo el segundo signo del brazo izquierdo. El primero de este mismo brazo es ligatura de ע y ו, y el último de este mismo brazo es ת egipcia.

Su traduccion

ساعد (sa'id) y עדיא (áduth).
Brazo. *Ley.*

Como si digera: *mis brazos son la ley.* En efecto; solamente dos caractéres Y y ↄ, pueden ofrecer dificultad, puesto que los otros tres con toda claridad se justifican por el alfabeto griego y el autónomo de las monedas ibéricas. Ahora bien: el primero de estos dos caractéres, que tambien aparece con igual valor en la piedra cónica, como ya examinamos, es el ibérico A, ᚠ sin el travesaño superior, como en griego primitivo Y ó Y es el ó ♀, R ibérico, sin perjuicio de que, áun queriendo ver en este signo la Y griega, tampoco se mudaria el sentido. ↄ es la ת (ת) egipcia, que dos veces aparece en el nombre egipcio de Astarte (עַשְׁתֹּרֶת)

A S TH A R TH ASTHARTH (1).

La leyenda, pues, de la estátua sin brazos del cinocéfalo, es

Caldeo.	Arabe.	
סאעד Said	ساعد	de la raíz hebráica caldea y árabe סעד, *fulsit*, *sustinuit*, y
עדות Aduth	عدة	(عاد) דעי, *testatus*, *est docuit.*

Cabalmente en árabe ساعد *(Sahid,* significa brazo, y en hebreo עדות *(adhut)*, ley ó doctrina por Dios revelada como ley ó mandato.

Dejando aparte otras ilustraciones fáciles de encontrar sobre el Hermes ó Thot egipcio y el fenicio Ἄδωδος (Adodus) (2), el monumento de Anubis que estudiamos sirve no poco para enlazar con el asirio su culto. En mi concepto, el Anubis egipcio es el Nebo asirio. Una inscripcion cuneiforme, traducida por Oppert, dice: «Sardanápalo, rey del mundo, rey de Asiria, á quien el Dios *Nebo* y la Diosa Urmit dieron oidos para oir y ojos para ver, lo cual es la base de todo gobierno. Ellos revelaron á los reyes mis antepasados esta escritura cuneiforme. *Nebo... Dios de la inteligencia suprema*, etc.» (3). Recientemente la estátua de *Nebo* descubierta en las ruinas de Nimrud (1854), que fué trasladada al Museo Británico, ofrece en su pedestal una leyenda con el nombre de *Nabu* y el dato de que enseñó á los hombres la escritura (4).

Comprêndese fácilmente que en el sistema religioso de los caldeos, fundado, segun Plutarco, sobre el planetario (5), Nebo ó Mercurio fué el que acabamos de ver, por hallarse mas cercano al Sol. En el sistema egipcio, si mal no se comprende á Plutarco, Hermes ó Anubis tiene tres cargos, comprensivos en la idea de intermediario (μεσίτης), como el Mitras pérsico. Entre la sabiduría de la divinidad y la de los hombres, está Hermes, padre de Isis é inventor de la Gramática y de la Música, tanto que la primera de las Musas en el templo de Hermópolis era Isis (6). En el concepto geopónico era hijo de Typhon y de Nephtys. Typhon para los egipcios era, como ya indicamos, el mar Mediterráneo, y Nephtys las tierras á él vecinas. Cuando el Nilo ú Osiris salia de madre inundando las tierras comar-

(1) Champollion, *gramática*, 122.

(2) «Astarte la máxima y Júpiter (Ζεύς), Demaro y *Adodo*, rey de los Dioses, reinaron sobre la tierra por acuerdo (γνώμη) de Kronos. Astarte pusó sobre su cabeza por corona real una cabeza de toro, y habiendo rodeado por todo el mundo, halló un astro caido del cielo (aerolito) que consagró en lo más recóndito del santuario de la isla de Tiro.» Sanchoniaton, *Fragm. Edic. Orelli*, pág. 34, y Filon de Biblos ap. Euseb., I, 10.

(3) *Archives des missions scientifiques*, tomo V, cah. 5, pág. 179.—París, 1856.

(4) Rawlinson, *Journal of the Roy. Asiatic Soc.*, tomo XII, páginas 445, 446 y 467.—London, 1850. *Hincks*, *Transact of the R. Irish Acad.*, tomo XXII, Dublin, 1852.

(5) *Ibid*, XLVIII.

(6) *Ibid.*, III. *Compat.* LXI, en que se trata de la distincion entre Anubis y Hermanubis.

canas, entónces nacia Anubis ó aparecia *lo fecundo de la tierra* (1). Sobre el concepto geológico mejor será dejar hablar al mismo Plutarco (2).

« Nephtys es lo subterráneo y lo invisible; Isis lo visible que está encima de la tierra. Lo intermedio que toca á los dos ó el círculo horizontal (ὁρίζων κύκλος), es llamado *Anubis*, y su efigie es la de perro. Y á la verdad el perro usa de la vista no ménos de noche que de dia, y de todas maneras es cierto que entre los egipcios *Anubis* tiene el mismo poder (δύναμιν) que entre los griegos *Hecate*, siendo á la vez númen infernal terrestre (χθόνιος) y celeste (ὀλύμπιος). Hay además otra cosa que sólo conocen los iniciados en los misterios isiacos; y es que en otro tiempo *el perro* tuvo en Egipto el honor supremo; mas desde que Cambises mató el buey Apis, perdió el honor de ser el más venerado de todos los animales, porque ninguno de éstos, á excepcion del perro, se acercó á gustar del cuerpo del buey inmolado.»

Hasta aquí Plutarco. Sólo añadiré á sus autorizadas palabras, que entre las relaciones que enlazan el *Anubis* egipcio con el *Nabu* asirio, no conviene olvidar que en hebreo y caldeo נביא (nabî, nabu) significa profeta, ú hombre inspirado por Dios para predecir su doctrina. *Nabu*, si no me engaño, en el desarrollo de las religiones que se extendieron aquende del Tigris, es comparable á *Budha* (que nuestros buenos escritores han dicho siempre *el Bonzo*), para las regiones allende. Ambos nombres significan *el sabio divino (Baid, Phaid céltico)*, y sin desconocer su orígen histórico, fácil es que resúman los esfuerzos de la secta sacerdotal á la sazon dominante. La segunda parte de la Biblia hebrea se llama *Nebi-in* ó *Profetas*.

A cada paso que adelantamos en el estudio de los monumentos de Montealegre, se encuentra la concurrencia de ambas civilizaciones y de la griega, que reunidas se reflejan en ellos, aunque destacándose siempre la última y la asiria, sobre un fondo predominantemente egipcio.

¶ En el vaso de pidra con relieves *(lám. VI, núm.* 1), se encuentran tambien mezclados el culto de Phtah ó del fuego, que tanto se confunde en su orígen y desarrollo con la misma adoracion asiria, y el buey Apis, precisamente figurado tal como lo describe Plinio, con la media luna sobre el lomo; buey que aparece conducido por dos sacerdotes, queriendo dar á entender que acaban de hallarle ó que le conducen al *Serapeum*: siendo digna de notarse la abundancia de toros ó bueyes, así de piedra como de bronce, que se han encontrado, en el célebre CERRO, indicando tantos ex-votos, simulacros de aquella cornuta divinidad, el predominio que entre los habitantes de las cercanías alcanzaba su culto.

¶ La vaca NEMANO, aunque desgraciadamente sin cabeza su simulacro, pertenece tambien al mismo ciclo egipcio *(lám. IV, núm.* 9). Segun refiere Plutarco, el nombre que muchos daban á *Isis Astarte* era NEMANOΥΣ (3), llamada por los jónios Νέμεσις Ἀδράστεια.

Léese en la inscripcion de este importante monumento

NMNΥO Ó NMNAO,

que supliendo las vocales, resulta claramente el nombre de NEMANIO, pronunciado á la manera egipcia; que bajo el supuesto del nombre dado por los jónios á aquella divinidad, resulta nuestra inscripcion en dativo, indicando claramente la dedicacion del ex-voto.

La reduccion de los caractéres está bastante clara. El carácter Ψ es el mismo fenicio y púnico vuelto aquí sobre su eje á la derecha, siguiendo la manera egipcia, como lo demuestra el mismo carácter hierático Ψ que aparece en el nombre de Amon.

El trazo primero del tercer signo N está por error del lapidario enlazado al Ψ anterior, y el cuarto μ es la Υ griega, ó bien el N fenicio vuelto al revés.

(1) Plinio, XXXVIII.

(2) *Ibid.*, XLIV.

(3) «A la misma unos llaman Astarte, otros llaman Saósis, y otros Némanos, que dirian los griegos Athenais.» Αὐτὴ δὲ οἱ μὲν Ἀστάρτην, οἱ δὲ Σάωσιν οἱ δὲ Νεμανοῦν. ὅπερ ἂν Ἕλληνες Ἀθηναΐδα προσείποιεν. Plutarco, *De Isid. et Osir.*, XV. Plutarco trata de Isis peregrinando en Biblos de Fenicia.

No perdamos de vista, para mayor ilustracion de este monumento, que Solon hizo llamar en su calendario Νουμηνία, el dia de la nueva luna, que seguia al ἔνη καὶ νέα, último del mes de treinta dias. Isis-Astarte es ciertamente la luna; mas para ser Némanos hay que añadirle la idea de luna nueva. Por esto la *Nemesis* greco-latina era considerada, ya como divinidad vengativa que salia de las tinieblas, ya como venturosa, que anunciaba con su luz la buena fortuna.

¶ En las estátuas que representan sacerdotes, ninguna lleva inscripcion, sin duda por la severidad de la disciplina y de su vida ascética, contemplativa y científica; pero sí las sacerdotisas, ya en la mitra que cubre su cabeza *(lám. I, números* 8 y 14), ya en el pecho *(lám. I, números* 11 y 12), ya en el borde de la copa *(lám. II, núm.* 8), ya en la falda *(lám. I, números* 11 y 12). Una de ellas *(lám. I, núm.* 14), con caractéres griegos y celtibéricos, repite, fracturadas en su borde superior las letras

IUN

LON, es decir, *al Sol*, al Dios ON, nombre egipciaco de aquel astro divinizado, de donde lo tomó una ciudad de Menfis, que segun ya indiqué en el lenguaje de los Profetas hebreos y en San Cirilo de Alejandría, lo mismo que en sus propios monumentos, es llamada *Ciudad de On* ó Heliópolis; siendo de notar la circunstancia de llevar en el pecho esta escultura dos culebras, que recuerdan la serpiente Hea ú Hoa de las tradiciones caldeas (1).

En la segunda línea de esta misma mitra se lee

VIN

que leida de derecha á izquierda, mientras en el de arriba se sigue la direccion contraria, sistema que ya hemos observado en la inscripcion del cinocéfalo, puede decir NIL latino, Νεῖλος, נחל, ננל, con igual significacion, refiriéndose

---

(1) El tercer Dios de la primera triada caldea, cuyos dos primeros eran *Ana* y *Bil* ó *Belus*, se denominaba *Hea* ú *Hoa;* el Aüs ('Αός) *(a)*. Su significacion se expresa mejor en griego por el *Oe* ('Ωη) de Heladio, nombre dado al animal místico, mitad hombre y mitad pez, que subió del golfo pérsico para enseñar la Astronomía y las letras, á los que primero se establecieron en las orillas del Eufrates y el Tigris *(b)*. Quizá se contiene igualmente en la palabra con que Beroso designa el mismo ser, Oannes ('Ωάννης) *(c)*, que puede interpretarse *Hoa-ana* ó «el dios Hoa» No hay medio de precisar estrictamente la significacion de esta palabra en babilonio; pero quizá pudiera unirse con el *Haya* árabe, que quiere decir, *Vida*, y *serpiente*, no faltando quien confunda el Hea ú Hoa con la serpiente de la Biblia y las tradiciones paradisiacas del árbol de la ciencia y del árbol de la vida *(d)*.

Hoa en la primera Triada, ocupa el lugar que Poseidon ó Neptuno tiene en la mitología clásica, y en algun modo equivale al mismo. Es «el Señor de la Tierra,» precisamente como Neptuno es el (γαιήοχος), «el soberano de los rios,» que sale del mar á enseñar á los babilonios; pero jamás se le llama «Señor del mar.» Este título pertenece á Nin ó Nimp. Hoa es «el Señor del abismo» ó «de la gran profundidad,» que no parece ser el mar, sino algo distinto de el. Sus más principales títulos son los que le revisten con el carácter, tan perfectamente expresado en *Oe* y *Oannes (e)*, de «Dios de la ciencia y del conocimiento» Es «el genio inteligente», segun otra interpretacion, «el pez con entendimiento» *(f)*, el maestro de la humanidad, el señor de la inteligencia» Uno de sus emblemas es la figura que forma el elemento esencial de la escritura cuneiforme, de la cual se le ha considerado como el autor ó á lo ménos como iniciador del alfabeto caldeo. Otro es la serpiente, que ocupa tan principal lugar en los símbolos de los dioses, en las piedras negras, que recuerdan beneficios, y otras veces en los *cilindros*. Este símbolo es el emblemático de la inteligencia sobrehumana, recuerdo de la creencia de que «la serpiente fué el mas sagaz de todos los animales del campo» *(g)* El nombre sideral de *Hoa* fué *kimmut;* y se cree que en este supuesto fuera la constelacion Draco, probablemente el kimah כִימָה de la escritura *(h)*. Además de su principal carácter de «Dios del conocimiento,» Hoa es tambien «Dios de la vida», simbolizada en la serpiente *(i)*. Era tambien «dios de la gloria» y «dios de los dones,» pues, segun Beroso, era el «gran dador de los buenos dones al hombre» *(j)*.

Evidéncianos asimismo, los monumentos, la primitiva adoracion de Hoa. Aparece su nombre en una piedra antiquísima traida de Mugheir (Ur); pero su derecho á ser contado entre los primeros dioses, se funda en los testimonios de Beroso y Heladio, que lo presentan como conocido á los primeros vivientes. Parece haber sido el Dios tutelar de Ys o Hit, que Isidoro de Charax llama *Aeipolis* 'Αείπολις *(k)* ó Ciudad de Hea's; pero no es evidente que fuese este un pueblo antiguo. Los soberanos de Asiria le edificaron templos en Asshur y en Calah.

Tenia Hoa una esposa, que se llamaba Dav-Kina. Su hijo más célebre fué Merodah ó Bel-Merodach, el Belo de los tiempos babilónicos. Como Kimmut, fué Hoa tambien padre de Nebo, cuyos hechos se parecen en general á los suyos.

George Rawlinson. *The five great monarchies of the ancient eastern world.* — London. John Murray, 1862. — Tomo I, pág. 152-155.

(a) De princip. 1, s. c.
(b) Ap. Phot., *Bibliot.* CCLXXIX, pág. 1594
(c) Beros., Fr. I, § 3. Oannes se ha aplicado de otro modo. Creyóse que equivalia á *Dado por Ana.*
(d) Sir H. Rawlinson en el *Herodotus*, tomo I, pág. 600.
(e) Cf. Hellad., l. s. c., y Beroso, Fr. I, § 3.
(f) Así Beroso como Heladio, convienen ambos en que Hoa significa Dios-pez. Pero hay inscripciones que nos dicen que el Dios-pez era Nin ó Nimp.
(g) Gén. III, 1.
(h) Job, IX, 9; XXXVIII, 31. Amos, v. 8. No parece fundada la traslacion de Kimah por «Pleyades», pues no es plural.
(i) No se sabe á punto fijo por que la serpiente se ha considerado como emblema de la vida. Porque vive mucho tiempo dicen unos; porque fácilmente se convierte en un círculo, símbolo de la eternidad, dicen otros. Pero sea por lo que quiera, el hecho es indubitable.
(j) Segun la tradicion de Asiria, Hoa no concedia sus dones á los hombres. Dice un rey asirio: «Los sentidos de ver, oir y entender, que Hoa distribuyó á los 4.000 dioses del cielo y de la tierra, ellos me los dieron á mí».
(k) Mans. Parth., pág. 5.

al Nilo. El sol que sale de la flor del Nilo es Horo. ¿Pudiera interpretarse, *Soli Niliaco?* Todo parece indicarlo; siendo asimismo circunstancia digna de tenerse en cuenta, la presencia de caractéres ibéricos, en esta inscripcion. Con todo ambas líneas, no leidas βουστροφηδὸν sino en igual direccion, pudieran repetir la misma palabra, pues en los caractéres ibéricos

VIN

puede tambien leerse AON, Á ON, al Sol, tomando el signo I por O, de lo cual ya se han encontrado varios ejemplos, y es permutacion testificada por Plutarco (1).

¶ Al mismo culto se refiere la inscripcion de otra sacerdotisa *(lám. II, núm.* 2), de cuya copa brotan llamas, sobre las cuales se destaca un carnero, figurado entre el sol y la luna, que como *faleras* sagradas, cuelgan de las trenzas de la sacerdotisa sobre el pecho. La incripcion que lleva en el borde de la copa dice

ꞮꓘHꓘꓥVƸꞮꞮ

en la que leo

Ρημῦσι

cuya clara traduccion es, *por el sol engendrado*, refiriéndose á la última de las triadas egipcias Amon-Rê, Isis y Horo, representada por el carnero, el sol y la luna, entre el fuego generador de Phthah, cuyo simbolismo tambien se encuentra, aunque sin inscripcion, en otra sacerdotisa *(lám. II, núm.* 10), que en vez del carnero lleva la brillante estrella de la mañana, símbolo de Horo.

¶ El mismo simbolismo egipcio se descubre en el reverso del medallon *(lám. III, núm.* 6), dentro de la especie de tabernáculo ó παστὸς, que presenta un sacerdote egipcio de rodillas, cuyas divinidades (τῶν θεῶν μεσίτων) están representadas en este órden: Isis, Amon, Osiris; *dioses mediadores*, cuyos simulacros reverenciaban los egipcios al rededor del antro de Mitra (2).

Este medallon ha venido á confirmar lo que llevo indicado acerca de las sacerdotisas, que llevan ó bien

luna; carnero; sol;

ó

luna; estrella; sol;

representando el primero y el último signo á Isis y Osiris, y el carnero ó la estrella á Amon, ya se tome por el Sol en Aries, ya por Júpiter ó su planeta; y recuerda el altar portátil llevado en cierta solemne procesion referida por Ateneo (3), celebrada en tiempo de Ptholemeo Filadelfo.

Aunque este reverso claramente nos indique un culto egipciaco, su arte, lo mismo que el anverso, nos está revelando el arte griego, respetadas todavía sus buenas tradiciones, lo mismo que los caractéres que rodean el busto, en el que acaso quiso significarse al sacerdote, acaso la misma divinidad de Júpiter; pues se nota grande analogía entre esta cabeza y la que se ve con diadema en muchas monedas de los Lagidas de Egipto, si bien en la que ahora estudiamos hay, lo que pudiéramos llamar, mayor purismo.

Dicha leyenda, tal como aparece en la lámina publicada por el Sr. Biosca, pues no conocemos directamente el medallon, es como sigue:

ΙΙΑΣΓΟΠΟΤΩΖ ΔΙΙΥΙΙΙΙΔΕ

(1) «Y á la verdad, Helánico sostuvo que Osiris sonaba Hysiris en boca de los sacerdotes. Así que al Dios lo nombra constantemente de aquella manera.» *Plutarch*, edicion de Reiske, vol. VII, Lipsiae 1777, pág. 438.

(2) Kircker, *Edipo egipc.*, tomo III, cap. III.

El Sr. Biosca, al publicar este medallon, cita una estátua existente en la *villa* Albani, cuyo tipo es el mismo que el del sacerdote representado en el medallon de Montealegre. Ha sido ilustrada por una disertacion del P. Stefano Raffei, de la compañía de Jesús, que sirve de suplemento á los monumentos inéditos antiguos de Giovanni Winkelmann (Roma, Carlo Mordacchini, 1821, pág. 152).

(3) Ateneo, *Deipnosophist.*, lib. V, cap. X.

El Sr. Biosca interpreta *Pastophoros Drumedes*,
y le dá por significacion

Sacerdote del bosque,

creyendo ver δρύς, «encina».

Respetando, como deben respetarse siempre, las ajenas opiniones, creo que se parte de un supuesto equivocado leyendo *Drumedes*, pues más natural es que los trazos verticales sean de una H sin trasversal, á la manera egipcia, y de muchas inscripciones latinas españolas, en cuyo caso la lectura sería Δυυμιδε (pronunciado *Diymide*, conforme al dialecto que debió hablarse en el territorio de Montealegre, jónico-egipcio), en el cual hemos visto que la *o* suena *y* (u francesa), como tambien atestigua Plutarco.

ΔΙΙΥΙΙΙΙΔΕ es el genitivo de Diómedes, en griego clásico Διομήδης.

En

ΙΙΑΣΓΟΠΟΤΟΖ

la primera letra es la Η griega; la cuarta mal grabada equivale á Υ.
Todo este nombre propio debe figurarse con letras griegas así:

ἠασυοποτος.

iasyopotos,

pronunciado á la manera egipcia; nombre que descompuesto en sus dos elementos, dá por resultado:

Jónico: Ιασω, sanidad, curacion, salud,
Egipcio: ποτος, consagrado á...

'Ιασω, genitivo 'Ιασόος. derivado de ἰάομαι. era la diosa de la salud, cuyo culto iba enlazado con el de Esculapio.

En punto á los elementos egipcios, Champollion en su gramática (pág. 310) ha indicado los nombres *Petamoun*, *Petousiri*, *Petisi*, que debe traducirse por, *el que es de Ammon; el que es de Osiris; el que es de Isis*. El *pot* de esta palabra se acerca más que *pet* al original egipcio, como se ve en el nombre Putifar פוטיפרע, Poti-p-re, *que es del Sol;* y de la misma manera añadiendo οφθ se obtendria el mismo significado.

Creo, pues, que la leyenda del anverso sonaba

Iasyopotos Diymide,

y que debe traducirse

Yasiópotos (ó Jason), hijo de Diómedes.

¶ En el pecho de otra sacerdotisa se lee con caractéres celtibéricos (*lám. I*, *núm.* 11)

ΙΝΚΙ

es decir ΩΝΚΩ (onko), ⁓x ó pan de la ofrenda (1), que con su misma figura resalta en el pecho de otra sacerdotisa (*lám. I*, *núm.* 8).

¶ Claro se ve tambien el simbolismo egipcio en la figura, que más que divinidad representa un sacerdote (*lám. I*, *núm.* 6) (al cual para que no pudiera dudarse de su sexo, puso el artista el aditamento en la barba á la

(1) *Diccionario de Champollion*, pág. 290, núm. 330.

manera egipcia), sacerdote que lleva en la mano una paloma, símbolo de Isis. Recordad á este propósito la simbólica y poética leyenda religiosa del antiguo Egipto. Aquella doliente peregrinacion de la diosa en busca de Osiris, cruelmente muerto por el pérfido Tifon, durante la cual llega á Byblos, donde sabia estaba el cuerpo de su esposo, oculto en una de las columnas de madera del palacio real. Humilde se sienta á la entrada de la ciudad, orilla de una fuente, donde la encuentran servidores de la reina, que encantados de sus talentos, hacen grandes elogios de la extranjera. La reina quiere conocerla, y prendada de ella, la nombra nodriza de su hijo. Isis, en lugar del pecho le pone el dedo en la boca, y para purificar su cuerpo de todo lo que tenia de terreno, le arroja en una hoguera durante la noche. *Ella misma, trasformada en paloma*, vuela al rededor de la columna que encerraba el cuerpo de su bien amado, y puebla el aire de suspiros y de lamentos. La reina lo descubre. Lanza un grito de terror al ver á su hijo entre las llamas, con el cual le priva de la inmortalidad á que le destinaba su divina nodriza, y ésta, recobrando su ser real, presentándose como divinidad poderosa, reclama la columna, saca el féretro de su esposo, y le deja en depósito al rey de Byblos, que coloca el sagrado cuerpo en un templo, de donde lo traslada la diosa á Egipto (1).

Esta narracion explica bastante el simbolismo de la paloma en manos del sacerdote isiaco, como á no dudarlo representa lo mismo, ó sea á Isis, en otras figuras, que tambien llevan palomas en las manos, de las encontradas en Chipre, y que ya hemos dicho guardan grandes analogías con las de Yecla.

¶ De orígen enteramente egipcio es tambien el pequeño obelisco (*lám. V, núm.* 3), con caractéres completamente desfigurados, que se apartan en esto precisamente del arte de donde proceden, pues allí los signos están dibujados con tal precision, que no cabe la menor duda acerca del objeto representado, mientras en el obelisco de Montealegre la mayor dificultad para la interpretacion arranca, de no poderse definir claramente los objetos copiados en los geroglíficos. Por eso han sido vanos mis esfuerzos para encontrar la interpretacion, y lo mismo los de doctas personas con las que he consultado, no faltando alguna que se incline á creeer, que tales signos no contengan verdadera leyenda, y que el autor de aquel ex-voto los pusiera solamente simulándolos, como adorno característico, á manera de lo que hoy se hace en Turquía, donde multitud de objetos llevan al parecer inscripciones turcas ó árabes, en las cuales, sin embargo de la apariencia de los trazos caligráficos, nada puede leerse. Es un simple adorno, imitando los que mezclados con ajaracas y ataurique, forman un elemento ornamental en determinado período del arte mahometano.

Pasando del que he llamado ciclo egipcio al estudio del ciclo asirio, en los monumentos de Montealegre, los cuales, si bien en importancia religiosa ceden la palma á las anteriores, no la abaten bajo el aspecto científico, vamos á examinarlos con la separacion que es dable en objetos tan compenetrados, por las diversas civilizaciones que les dieron vida. En este ciclo solamente encontramos dos monumentos religiosos propiamente dichos. El ya explicado de Nino y los epígrafes de otras dos sacerdotisas.

¶ Dice claramente en el pecho de una de ellas (*lám. I, núm.* 12):

AIL

y sabido es que este vocablo denota el BELO asirio, pronunciado por los fenicios IL ó EL, como son buenos y conocidos testigos para que os moleste con nuevas citas, San Jerónimo y Eusebio de Cesárea, en pos de Sanchoniaton. Por desgracia los esfuerzos practicados para explicar los otros caractéres, que debajo de los anteriores lleva esta estátua, no han dado hasta el dia satisfactorio resultado.

¶ Otra estátua de sacerdotisa, con alta mitra, lleva en el frente de ésta la siguiente inscripcion (*lám. I, núm.* 8).

√Λ9	LAR
9o⊧	DOH
ʎϘo	CRO

(1) Creuzer, *Religions de l'Antiquité.*

Ardochro es una divinidad asiria, que en las monedas greco-asirias (1) se representa por una mujer con largos vestidos, nimbo y cornucopia.

¶ Pero lo más importante de este ciclo es el cuadrante (*lám. V*, núm. 4), que examinado científica y epigráficamente por los Sres. Saavedra y Fita, ofrece las siguientes importantísimas nociones, que de hoy más enriquecerán la historia de la ciencia físico-matemática.

Hé aquí lo que el Sr. Saavedra nos dice en importantísima carta, que preferimos insertar íntegra, temerosos de desvirtuarla ó alterarla:

«Mi querido amigo: Cuando usted me honró consultándome sobre el reloj de sol hallado en Yecla, hará cerca de dos años, dí pronto por inútiles mis investigaciones, viendo que, no obstante ser ya conocido un objeto análogo por los arqueólogos, ni Delambre pudo dar de él explicacion buena ni mala en su clásica *Historia de la Astronomía*, ni fuí más afortunado en la consulta que dirigí á amigos mios del Instituto de Francia y de la Academia de Arqueología de Bélgica, llegando á dudar, como el citado Delambre, de que tal piedra fuera reloj de ninguna especie. Mas volviendo hace poco á pensar sobre el asunto, me ocurrió si sería un reloj de reflexion, y poniéndome inmediatamente á efectuar los estudios gráficos necesarios, hallé mi suposicion plenamente comprobada. Faltame tiempo ahora para dar á las demostraciones la perfeccion necesaria; pero para que usted no carezca del resultado en el gran trabajo que proyecta, le adelanto una explicacion sucinta, bastante para que comprenda el uso de tan curioso objeto.

Este reloj tiene dos frentes, uno por la parte convexa y otro por la cóncava, y cualquiera de los dos se puede utilizar igualmente. El gnomon era un hierro que se sujetaba en la parte superior de la piedra, y cuya punta avanzaba por fuera del frente respectivo. La sombra de esta punta señalaba, al tocar en las rayas las horas, de dos en dos, por el sistema civil de los romanos, que contaban doce desde la salida del sol hasta su ocaso; de modo que la raya más baja de la derecha correspondia al orto del astro, la intermedia á la hora segunda, la más alta á la hora cuarta, y á la hora sexta ó mediodia, venia la sombra á esconderse en el ángulo superior de la piedra, correspondiendo las rayas del lado contrario á las horas octava, décima y de la puesta del sol. Para usarlo, el cuadrante se colocaba en un lugar donde hubiera sombra, de cara al Norte, y á una corta distancia se ponia un espejo cóncavo esférico, algo más elevado, donde recibiera la luz del sol, la cual, reflejada por el metal bruñido, iluminaba el reloj y hacía proyectar al gnomon la sombra que marcaba las horas.»

Tan importante carta deja fácilmente adivinar una nueva obra y un nuevo título de gloria para su autor, que tan alta reputacion alcanza dentro y fuera de España entre los hombres científicos.

Notable por más de un concepto es este cuadrante solar, que nos revela el género de estudios favoritos á los habitantes del Cerro de los Santos. Estrabon, hablando de las tres *colonias focenses*, poco distantes del mar y á la derecha del Júcar, les llama ἡμεροσκοπεῖα *atalayas* ú *observatorios diurnos*, es decir, astronómicos y metereológicos. Dedicados á estas ciencias estaban los colegios sacerdotales que florecieron, lo mismo en las orillas del Nilo, en la *Ciudad del Sol* ó Heliópolis (Memfis), que en las riberas del Éufrates en Babilonia. Los romanos llamaban á estos sacerdotes *caldeos* ó *matemáticos*. Los monumentos religiosos de Montealegre proclaman á una, que de caldeos se compuso el colegio sacerdotal allí establecido. El cuadrante solar, tan admirablemente comprendido por el Sr. Saavedra, lleva en sus inscripciones la confirmacion más palmaria de los juicios del sabio ingeniero, inscripciones grabadas á uno y otro lado del pedestal y debajo de las líneas que recorria la sombra del gnomon.

Desde luego se advierte en ellas, que su eufonía es de una lengua distinta de la griega, por más que los caractéres sean griegos. Al contrario de lo que acontece con el aljamiado hebreo y morisco, tan usados en España durante los siglos XV y XVI, hay en nuestro cuadrante lengua semística y escritura aryana. La lengua es asirio-árabe, parangonable al pehlvi del Zend-Avesta. La primera inscripcion dice y significa

ΟΑΓ ΔΕ ΛΟ Σ ΟΝ ΦΙΙΙ ΔΓΓΙΙ (2)

غوج دا لد سعوق الدّجه

Reloj de horas en la oscuridad.

(1) Creuzer, II, 293 295.

(2) Οαγ δε λω σων φῃ δγγι, lo cual pronunciado seria *Oag de lo son fiddongui.*

La segunda

ΒΑΨΙΖΙΑ ΙΑΓΟΕΝΝΑ (1)

بلوح آلظل يحناء

En la laja la sombra (del gnomon) *se arquea.*

Reflejan el puro idioma caldeo las dos palabras *(de lo,* דלו, con exclusion de los demás idiomas semíticos; y de la misma manera el árabe se ve representado por la preposicion في *(fi)*. Por esto se ha dicho que el dialecto de la piedra es asirio-árabe, tal como hubo de hablarse en la costa asiática del mar Rojo más vecina al istmo, por ejemplo, en la ciudad de *El-lo* (ايلة), fronteriza de Sais. Por lo demás, todas las palabras de la inscripcion hallan su cumplida equivalencia y clarísima ilustracion en el genio y estructura de las lenguas semíticas. El cuadrante, por lo tanto, más que egipcio es asirio ó derivado del Asia Menor, en cuanto esta úlltima region, y en particular la Fócide, se hizo en España eco de las artes, ciencias, lengua y religion del imperio, caldeo primero y luégo persa.

Herodoto (2) refiere que los griegos tomaron de los caldeos el conocimiento del polo, del gnomon y de las doce partes del dia πόλον καὶ γνώμονα καὶ τὰ δυώδεκα μέρεα τῆς ἡμέρης El *polo*, ideado á imágen de la celeste bóveda ó esfera, que se suponia girar con el sol alrededor de la tierra, era de piedra y marcaba las horas del dia. Su nombre siriaco era, *ebna de shaoia* (3), nombre que tambien aparece en el Targum babilónico אבן ד שׁעיא y significa *piedra de horas*.

El importante monumento del CERRO DE LOS SANTOS que ahora nos ocupa, representa, no solamente un culto religioso, sino el idioma y la raza del pueblo por quien fué labrado. Las razas siro-egipciacas que vinieron en pos de Muza y de Tarik, á la conquista de España, pudieron reconocer en aquellos parajes los vestigios de sus antepasados.

Este *Oag*, como se llama á sí mismo (solarium, ἡλιοτρόπιον) es de la misma época del ara del Fénix, como lo demuestran las letras, visiblemente ya pertenecientes al período de la dominacion romana. Sus pequeñas dimensiones, sus especiales caractéres y sus inscripciones, indican que no se puso al público en la fachada del templo, sino que serviria para el uso que ha descubierto el Sr. Saavedra; para el de los sabios sacerdotes del Sol *astrólogos* (4) y *astrónomos* (5), que vivian en los edificios cercanos al templo, de que se han reconocido vestigios al Sur del mismo, segun vimos en la primera parte de este trabajo. De ordinario se les daba el nombre de *Caldeos* (6), y su lenguaje en nuestra inscripcion, por lo mismo que es realmente caldea, dá razon de aquel nombre. Por Ennio (7) consta, que se habian introducido en Roma áun ántes que esta ciudad extendiese sus conquistas á Grecia y Asia. Su poderoso influjo les acarreó un decreto de expulsion promulgado en el año 139 ántes de Jesucristo por el pretor Cayo Cornelio Hispalo. Segun este edicto, debian forzosamente abandonar la Italia en el término de dos dias (8). Marco Agrippa, siendo edil, los expulsó á su vez en el año 33 ántes de Jesucristo (9): expúlsalos tambien Augusto (10) y Tiberio (11), si bien este último *habia hecho gran caso de ellos, aprendido su arte, y por medio de ella pronosticado á Galba que seria emperador, aunque por breve tiempo*, segun refiere Cornelio Tácito (12). La descripcion que hace este historiador (13) del lugar ú *oráculo*, en que Tiberio ejercia el arte caldeo, puede no poco prestarse á derramar clara luz sobre la posicion y destino que tenia el templo y sus edificios adyacentes de Montealegre:

---

(1) *Βλυ ιζιλ ιαγοεννα*, pronunciado *Bly its'l iaqoenna*

(2) II, 109.

(3) Gesenio, *Tesaurt art.* אבןשׁעה

(4) Horacio en su oda XI del libro I, menciona los *números babylonios*, que se consultaban para formar juicio ú *oráculo astrológico*.

(5) Ciceron, *De divinatione*, I, 11.

Herodoto (II, 109), Vitruvio (IX, 9), atribuyen la invencion de estos relojes á los caldeos. En caldeo, Targum de Isaías loc. cit., se llama semejante reloj אבן שׁעיא *(Bben sha'agya)*, en cuya denominacion cabe observar la relacion que guarda con la de Montealegre. En efecto, *Eben sha'aya* significa *piedra de horas*, y la forma siriaca *Oagdeloson* tiene el mismo nombre denotativo de *horas*, precedido por otro más expresivo *(Oag)*, que significa *piedra circular*.

(6) Smith, op. cit. art. *Astrologia*.

(7) Ciceron, *De divinatione*. I, 58.

(8) Valerio Máximo, I, 3.

(9) Dion Casio, XLIX, I.

(10) Idem, id., LXV, I; LXVI, 25.

(11) Suetonio, *Tiber*, 36.

(12) Annal, VI, 20.

(13) *Ibid*, 21.

estaban éstos sobre el Cerro de los Santos: el de Tiberio descollaba sobre un cerro escarpado de asperísima subida *(per avia ac derupta, nan saxis domus inminet)*, y desde allí consultaba la faz del cielo y de los astros *(ille positus siderum ac spatia dimensus)*. Poco despues dá cuenta Tácito de la aparicion del Fénix, *sacrum soli id animal*, etcétera (1), como indicándonos el punto de partida para investigar la razon de encontrarse su efigie en Montealegre.

Magos ó matemáticos (2) eran tambien llamados los que profesaban la ciencia caldea, *aunque no fuesen precisamente caldeos*. El mago que acompañaba al procónsul de Chipre, Sergio Paulo, en el año 43 de nuestra Era, y que fué refutado y cegado por San Pablo á la vista del procónsul en Pafos, se llamaba Bar-Jesú, y su nombre de profesion *(lymas* (عالم) indica un orígen árabe (3). Simon *mago*, el antagonista de San Pedro, era samaritano. Persas eran los *Magos* que vinieron en busca del recien nacido, Hijo de la Vírgen, guiados por una estrella; y el autor, ó por mejor decir, reformador de la secta, Zoroastro, pasa comunmente por persa. Así es que no es difícil darse cuenta de la existencia de uno de sus colegios, con observatorio y templo, en el Cerro de los Santos.

Bajo el Imperio, el dios *Sol*, ó por mejor decir, *Mithras*, adorado en Emesa con el nombre de *Ela-gabal*, Θεὸς κτιστής Dios creador (4), destronó á Júpiter y quiso en todas partes reunir en torno de las gradas de su trono á las divinidades de todas las naciones sometidas á la fortuna de la Ciudad Eterna, sin exceptuar la única verdadera. Entónces el sincretismo pagano de Roma tomó su última forma decisiva, y apareció Mánes muerto en el año 274. Los maniqueos se extendieron tambien por la India y penetraron hasta las últimas extremidades de la China, en donde perseveran. Mánes era un prosélito de los que el vulgo llamaba *caldeos*. Cristo fué por ellos identificado con el Sol, como lo habian sido Júpiter, Baco, etc., cuando no le fueron supeditados: testigos San Agustin y Macrobio. Alejandro Severo, si bien mandó restituir á sus propios templos la Celeste de Cartago y los demás númenes que habia llevado á Roma su antecesor al templo romano del dios Elagábalo, no por esto cambió de sistema, cuya direccion le competia, siendo como era Pontífice Máximo. Favoreció á los caldeos, de quienes se fió hasta el último trance de su vida (5), y en su gran larario admitió á Cristo (6), á quien quiso erigir un templo emulando los que le levantó Adriano (7). Por fortuna de la humanidad, Cristo le deparó entónces talentos colosales como los de un Clemente Alejandrino, un Orígenes y demás série de grandes Padres de la Iglesia, que se extiende desde San Pánfilo, mártir, Eusebio de Cesárea y nuestro Osio de Córdoba, hasta San Agustin y San Jerónimo. La cruz del lábaro de Constantino triunfó de la cruz ó mihir de Mitras y del Amenti egipcio. Juliano el apóstata volvió á galvanizar el cadáver de Mitra, y lo enterró Teodosio.

Sentados estos precedentes, ya no puede causar extrañeza la conjetura de que el templo ó *heycla* (8) de Montealegre (de donde quizá tomó nombre la no lejana Yecla), alcanzase gran boga en la primera mitad del siglo iii.

¶ Nueva confirmacion de nuestros juicios en este ciclo asirio nos ofrece el pequeño monumento, del cual sólo hemos podido adquirir la noticia, y parte, aunque la más principal, de la inscripcion que le avalora. Consiste en la peana de un toro de barro, que conserva las señales del simbólico animal que sostenia, leyéndose encima de la peana entre otras letras, de que no he podido tener exacto calco, schr: precisamente שור *(schor)* en hebreo y asirio significa toro, que en árabe y arameo suena תור (thôr). Los caractéres latinos con que tal nombre está escrito en este curioso fragmento, no parecen anteriores al primer siglo.

¶ La bella perspectiva del año zodiacal, figurado por el niño, que indica el signo Aries, seguido de los de Cáncer, Leo, etc., *(lám. IV, núm. 6)*, nos lleva á otro ciclo, al ciclo griego, que encontramos en los monumentos de Montealegre. La inscripcion es jónica. Léese en ella claramente

INIIQIN∧

que puede interpretarse y completarse, ENHQINEa, viendo en ella la clara determinacion de tres meses lunares, comprendidos entre los doce del Anual zodiaco, cada uno de treinta dias.

(1) Anual, 28.
(2) Tácit., *Ann.*, II, 32.
(3) San Lucas, de nacion siro, dice expresamente que este nombre Ἐλύμας, debe interpretarse μάγος. Act. apostol., XIII, 8.
(4) Creuzer, *Deutsch. Schrift.*, II, 302, Leipzig, 1846.
(5) Lampridio, Alex. Sev. 62, cf. 43, 14, 27 y 48.
(6) *Ibid.*, 29.
(7) *Ibid.*, 43.
(8) היכלא en caldeo significa *templo, palacio*, basílica.

Esto necesita explicacion, tanto más necesaria, cuanto que ella confirma la mezcla de religion y de ciencia astronómica que se conservaban y cultivaban, como en el Artemisium de Dénia, en el templo y observatorio del CERRO DE LOS SANTOS.

Tres son los objetos fundamentales de la investigacion.

La leyenda; la disposicion de los signos zodiacales; y el niño, imágen del sol, que inaugura el año.

La leyenda es clara, en caractéres ibérico-numismáticos, que bien podemos llamar tambien jónicos ó paleo-griegos. En la inscripcion del hinnocampo el octavo signo es igual á ~; pero su trazo trasversal arranca de más alto que en el sexto de esta inscripcion, y su segundo trazo vertical es más alto. Por lo demás, este es el carácter úmbrico de la N, casi igual al samnitico-oscense; y se comprende que esta forma fuese la más antigua, por reflejar el trazo de la pluma, que va de derecha á izquierda. Esto se ve claro, por la razon intima de la escritura. Si hubiéramos de trazar la letra *N* empezando de derecha á izquierda, resultaría con un trazo trasversal de derecha á izquierda. Tampoco se puede decir que el carácter que nos ocupa sea *S*. Su forma aproximada en el alfabeto ibérico-numismático con valor de *S*, es ϟ; bastando la simple vista para comprender que se distingue esencialmente del que nos vamos ocupando en la presente inscripcion. Es, pues, equivalente á N.

Respecto al otro signo I I nada tan justificado por las inscripciones lapidarias, como la equivalencia de I I á la H griega.

Resulta por lo tanto que los tres primeros signos dicen, permutada la I por la E:

ENH y los dos últimos NE.

Fáltanos saber á qué equivale el carácter intermedio entre uno y otro gupo QJ, que para mayor claridad hemos puesto separado en la inscripcion transcrita, lo cual resultará de sencillísima explicacion. El primer componente es el Q (κόππα) en su forma paleo-griega, análoga á la etrusca, Q latina, de que resultó nuestra Q. En las monedas de Crotona aquel signo vale K: lo que se comprende fácilmente, puesto que, vice-versa, por razon de la homofonía gutural de ambos caractéres, K valió Q en griego, tan luego como desapareció este último carácter ó no se usó en la comun escritura. Ahora bien: estando como estamos en posesion del valor del primer signo de este monograma, que es igual á Q latino y K griego, la ligadura siguiente se explica, como nos explicamos las frecuentes abreviaturas lapidarias: Æ=AE, Ⱡ=HE, etc.; y así tendremos dicho monograma igual á QI ó QH ó KH, pronunciacion que daban los jónios á la conjuncion ΚΑΙ, y así escribian θεῆς en lugar de θεαῖς. Los beocios no solamente pronunciaban, sino tambien escribian KH en vez de la conjuncion ΚΑΙ (1).

Sabido es, en efecto, que de la conjuncion sanscrita च (cha) se deriva con igual significado la griega ΚΑΙ y la latina QUE. Esta derivacion encuentra un punto de enlace, importantísimo para la filología, en nuestra inscripcion de Montealegre. En griego clásico, indisputablemente suena

Ἕνη καὶ νέ[α]:

y esta expresion es técnica del calendario Soloniano. Solón, que dictó sus leyes en el año 593 ántes de Jesucristo, fué discípulo de los egipcios Panuphis y Souchon, éste el más sabio de los sacerdotes que florecian entónces en el templo de Sais, y aquél en el de Heliópolis. Por ellos tuvo conocimiento de la leyenda Atlantida (λόγον Ἀτλαντικόν), que tradujo en verso griego, como Platon refiere (2). Proseguiré traduciendo textualmente á Plutarco (3): «Observando » la anomalía del mes (lunar ateniense) y que el movimiento de la luna no correspondia cabalmente al nacimiento » ni á la puesta del sol, puesto que las más de las veces el dia solar comprendia parte de la luna *antigua y nueva*,

(1) BŒCKH, *Staatshaush.*, II, pág. 394.
(2) Plutarco, *Solon*, XXVI. De aquí sacó Platon cuanto refiere sobre las peripecias de la isla Atlántica, tan interesante para la primitiva historia de nuestro suelo, y tal vez de América.
(3) *Ibid.*, XXV.

» dispuso que el último dia del mes lunar se llamase ἔνη καὶ νέα (antiguo y nuevo), acordándose probablemente del verso de Homero. (Odyss. XIV, 162.)

Τοῦ μὲν φθίνοντος μηνὸς τοῦ ἱσταμένοιο.

» Mandó tambien que el dia siguiente se llamase νουμηνία, de suerte, que sin añadir un nuevo dia á los excedentes » de la veintena, lograba tener ya completa la treintena (τριακάς) de dias solares, corriendo despues todavía parte del » de la nueva, ó al mostrar ésta su faz de luz primera. »

La reforma de Solón no se rigió precisamente por el sistema egipcio. En éste los meses sin excepcion eran de treinta dias, completándose el año por cinco dias intercalares (ἡμέραι ἐπαγόμεναι), sin recompensa de un bisiesto por cuadrenio. Tal cómputo mermaba un cuarto de dia á cada año verdadero solar; y así, suponiendo, como al principio fué, que el año empezaba por el ingreso del sol en el signo Áries, se seguia que el sol iba retrocediendo lentamente de año en año por el zodiaco, recorriéndolo ó empleando mil cuatrocientos sesenta y un años para dar una vuelta completa en este movimiento de retroceso. Estos mil cuatrocientos sesenta y un años egipcios, equivalentes á mil cuatrocientos sesenta julianos ó nuestros, son los de la *vida del Fénix* (1), y el verdadero fundamento astronómico de aquella fábula, en el cual se ve claramente que el *Fénix* no era más que un poético simbolismo del sol, considerado bajo el aspecto *de este ciclo máximo*.

Plutarco nada define sobre la naturaleza del mes de treinta dias que instituyó Solón. ¿Se sucedian alternativamente un mes de treinta y otro de veintinueve dias, como sucedió más tarde respecto del año ateniense? La cita que hace Plutarco de Homero, induce á creer que Solón se contentó con introducir el sistema jónico, no atreviéndose á plantear el egipcio, mucho más cómodo y perfecto. Ya Hesiodo menciona meses de treinta dias (2), y en Herodoto (3) se entrevee todo el sistema jónico que han explicado Gémino (4) y Censorino (5). Por lo comun los meses alternaban entre veintinueve y treinta dias; pero no consta que esta alteracion fuese rigorosa, si bien es cierto que de los doce meses seis eran *llenos* (πλήρεις) ó de treinta dias, y seis *huecos* (κοῖλοι) ó de veintinueve dias. No daré más detalles, que pueden verse en los autores citados. Lo dicho basta para explicar este monumento.

La expresion ἔνη καὶ νέα, que forma la leyenda de nuestra lápida, indica *un mes lleno* ó de treinta dias. Ahora bien; los signos del zodiaco, que esta leyenda afecta, y que en el mismo fragmento litológico se ven representados, son *Aries*, *Cáncer*, *Leo* (de este último sólo se ve la cola), no guardando estos signos el órden natural, harto conocido por los siguientes versos:

1 2 3 4 5 6
Sunt Aries, Gémini, Taurus, Cáncer, Leo, Virgo

7 8 9 10 11 12
Libraque, Scorpius, Arcitenens, Caper, Amphora, Piscis.

Si tomamos los signos del zodiaco en nuestro monumento, y suponemos los otros tres fragmentos ó compartimientos que faltan para completarlo, resultaria este cuadro de figuras ó inscripciones:

1 4 5 Aries, Cáncer, Leo. INIIQINΛA	2 3 6 Gémini, Taurus, Virgo.
7 10 11 Libra, Caper, Amphora. INIIQINΛΛ	8 9 12 Scorpius, Arcitenens, Piscis.

(1) Tácito, Annal, VI, 28. Segun el texto de este historiador, que ya dejamos transcrito, el Fénix se apareció en el año 34 de Jesucristo, siendo cónsules Paulo Fabio y Lucio Vitelio. Habia aparecido ántes en tiempo de Sesostris, lo que hace subir el reinado de aquel Faraon hasta el año 1427 ántes de Jesucristo, dato importante para la antigüedad del pueblo egipcio.

(2) *Op. et Dies*, 770.

(3) I, 32.

(4) 6.

(5) 18. Creo puede asegurarse que el sistema jónico no era otro que el asirio ó caldeo, que pasó á ser el olimpíaco griego.

Los que afectan la inscripcion son meses *llenos* y los demás *huecos:* de manera que ya conocemos lo esencial del año calendario, seguido por los que en remotos tiempos habitaron el Cerro de los Santos.

El carnero (Aries) está colgado de un árbol (acaso el loto), por medio de una faja, indicando que ha llegado el equinoccio de primavera. El *Sol* (niño) como si estuviese sentado sobre el círculo ecuatorial, debe recorrer el hemizonio boreal del zodiaco, é inaugurar el período de la luz predominante sobre las tinieblas, ó de los dias más largos que las noches en nuestro hemisferio.

El niño es alegoría del sol, que abre el curso del año. *Los egipcios*, como sienta Plutarco, *alegóricamente llamaban á Hermes perro, y efigiaban al sol como niño recien nacido, que salia de la flor tricolor del loto* (1), *la más bella del Nilo* (2). En este concepto era *Horo*, como prueban entre otros muchos datos las estátuas egipcias que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, y que yo he publicado *(lám. II, números* 4 *y* 6; *lám. III, números* 4 *y* 5, de la monografía á ellos dedicada), en la obra que tuve la fortuna de proyectar y el honor de dirigir, titulada Museo Español de Antigüedades. Plutarco, que dedicó su monumental tratado de Isis y Osiris á la suma sacerdotisa del templo de Apolo en Delfos, nos muestra los esfuerzos de la teología helénica importada por los Lagidas á Egipto, para conciliar en este punto los misterios de Delfos y de Eleusis con los de Sais y Heliópolis. *Cuentan*, dice, *los egipcios, que Apopis, hermano del sol, hizo guerra á Júpiter, asociándose para tan cruda guerra á su hermano, el Sol ú Osiris. Este fué vencido por Júpiter y trasformado en niño, á quien Júpiter* (Ζεύς) *puso por nombre Baco* (Διόνυσος). *La yedra, consagrada á Baco, llámase por los egipcios* χενόσιρις, *es decir, planta de Osiris.* (3). Como declara allí mismo Plutarco, Apopis (Ἄποπις) no es otro que Phtha (φθᾶ), ó el fuego. Júpiter es el aire atmosférico y Osiris el Sol. Este es vencido durante el período en que los hombres se calientan al amor de la lumbre; y el que fué gigante durante el verano, renace niño para recobrar de nuevo *titánicas* fuerzas y volver á ser vencido por Júpiter. La fábula de los titanes no tuvo otro orígen. El mito nació del apólogo tan adecuado al genio de los orientales, como lo demuestran las parábolas de la Biblia, y en particular el mito del Fénix con precision matemática.

El *Sol* en *Aries* era indisputablemente *Amón*, el primer númen de la primera triada. Pruébalo su figura en los monumentos egipcios, ora juvenil con astas de carnero, ora con la cabeza completa de este animal, ya simbolizándole con su cuerpo entero (4). Su identidad con *el Sol*, que ya observó Macrobio (5) está completamente demostrada por su nombre en caractéres

geroglíficos é hieráticos,	que suenan	y significan
	AMN	Amón
	AMN PH	Amón—Sol,

geroglíficos que se repiten en el nombre sagrado de Tébas, la ἑκατόμπυλος de Homero (Iliad., xi, 383), ciudad que llamaron Jeremías (xlvi, 25), y Ezequiel (xxx, 14-16) נא (no) y el profeta Nahum נא אמון *(No-Amón*, distrito de Amón).

Así, el monumento que estudiamos, si pertenece al ciclo griego por su idioma, llama tambien al egipcio por su simbolismo, enlazándose más con el primero por las afinidades del Hércules-Sol, cuyos doce trabajos dimanan de la concepcion del zodiaco; con el Baco (Διόνυσος) indo-griego, cuyos grandes misterios, de que nació la tragedia, eran celebrados por Marzo en Aténas, lo fueron en Alejandría bajo Ptolomeo Filadelfo, y de los que Ovidio dijo aquella significativa frase (6):

Mite, Pater, caput huc *placataque cornua* vertas.

---

(1) Blanca (nymphaea lotus), carmesí (nimphaea nelumbus colocasium), azul (nymphaeum speciosum).

(2) *Ibid.*, xi.

(3) *Ibid.*, xxxvi. En las grandes fiestas Dionísicas las sacerdotisas llevaban collares de *higos*, como se ve en el torso que traje de Chipre, en la cubierta de Momia egipcia que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, y áun en alguna de las estátuas del Cerro de los Santos. (Lám. ii, núm. 6.)

(4) Champollion, *Pantheon egyptien*, núm. 1, 2; Jablonske Panth. aegypt. i, pág. 166 seq. Los griegos y romanos que compararon á Júpiter con Amón se fijaron en su supremacía ó primacía.

(5) Saturn., i, 21.

(6) Fast. iii, 789.

No faltará quien quiera ver en este simbolismo al persa *Mithras*, cuyos grandes misterios de iniciacion tenian lugar en el equinoccio de primavera (1); pero ningun sistema me parece más á propósito que el antedicho. Sin desconocer el influjo asirio-persa en la Jonia, no debemos olvidar lo que ya notó Plutarco (2); que la mayor parte de los grandes sabios y legisladores griegos se formaron en las escuelas egipcias.

Antes de la invasion de Nabucodonosor y de Ciro todos los pueblos que se extienden sobre la costa desde el estrecho de Galipolis hasta el que fué istmo de Suez, habian tomado del Egipto sus modelos arquitectónicos primitivos.

La compenetracion de todas estas antiguas civilizaciones se revela en todo. איל *ail*, *el il*, que significa carnero, entre los sabeos, era el *Sol*, y es probable que de la misma raiz brotase el nombre griego ἥλιος (sol) que en antiguas inscripciones se escribe ἀβέλιος (3). Para mi tengo que en el fondo de esta idea se encierra la de Amón-Ra egipcio, ó *sol en el signo de Aries*. Así se explican las ideas *de fuerte* y *de autor del tiempo*, que como nombre de la divinidad se destacan en el hebreo *El*, fenicio *Il* (4). Sanchoniaton dice que Ilon (עליון) en fenicio denotaba al Dios Κρόνος (Saturno) (5). Damasceno añade (6), que entre los sirios y fenicios Κρόνος se nombra Ἠλ, Βῆλ, Βωλαθ. Es el Belo caldeo ó asirio, cuyo breve nombre ya hemos visto escrito en el pecho de otra estátua. Aries es el guía del rebaño, *dux gregis*, y lo era del tiempo el Sol en este signo, iniciando el año. Insisto acerca de este punto, porque se relaciona directamente con el carnero que se ve en el pecho de una sacerdotisa, entre Sol y Luna, y algunas otras que lo llevan sólo pendiente de una sencilla cinta ó collar.

Si admitimos el comun orígen de la palabra latina Sol y griego ἥλιος (dórico ἅλιος), ninguna dificultad podrá presentar que el Dios *El*agábalo se deba traducir realmente por *Sol-Gabal* ó Sol-creador, como pensaron los historiadores helénicos que escribieron la vida del infausto emperador de aquel nombre. Lo mismo puede decirse acerca del *Amón-Re*, apartándome de las etimologías que han propuesto Champollion (7) y otros. Amón es el Sol figurado como carnero. Esto es incontestable. ¿Por qué, pues, apartarse de la etimología tan obvia y tan natural que presenta el copto ⲀⲘⲞⲚⲒ (amón), que significa *pastor*, *apacentar*, haciendo de Amón *el apacentador*, con significacion de *dux gregis*? En el lenguaje de los hycsos ó reyes pastores de Egipto, no faltaria la palabra Amón en sentido de *Aries*.

Réstame solventar una dificultad. Es cierto que en las últimas centurias ántes de Jesucristo el año civil no solia empezar desde Marzo. Sin embargo, el año sagrado, tal como lo tomó Moisés de los egipcios, por él empezaba. Lo propio hay que decir de Rómulo, que por esto permaneció el uso de llamar Quintilis á Junio, y Sextilis á Julio. Los hebreos que vivieron entre caldeos y persas (Nehemias, II, 1; Ester, III, 7) llamaron ניסן (Nisan) al *Abid* ó primer mes del año mosáico, nombre tomado del zendico *nav-azan* (nuevo dia del año). Aun hoy entre los persas se llama *nauruz* (dia de año nuevo), el que coincide con el equinoccio de primavera (8), en consonancia con el antiquísimo rito sobredicho del culto de Mithras.—No es extraño que el principio del año civil flotase de un modo muy divergente para el uso de los diferentes pueblos. Regularmente el año no se regia por la sola revolucion del sol y se sujetaba á la lunar. Al Egipto estaba reservada la gloria de dar al mundo su año cronológico, base de la historia, despojado de los enredos lunares, que aún hoy embrollan el calendario hebreo. Sosigenes, el introductor del año Juliano, por el cual nos regimos, era egipcio y director del observatorio de Alejandría.

¶ Dentro del ciclo griego por su eufonía, aunque ya completamente en la época romana, cuyo traje viste la estátua, se encuentra la inscripcion que lleva en el pecho la figura 3 de la lámina III. Léese en ella claramente ΜΔΓΑΝΑΟΝ (ΣΚΑΛΑΙΟΝ) SKLAION. Plutarco en su vida de Sertorio, refiere que estuvo éste al servicio del rey de Tánger, llamado *Ascalion*, *hijo de Phtha*, lo que demuestra tambien en la frontera costa africana el elemento egipcio. Sabido es que para representar en geroglífico fonético la K, se usa (aunque con diversa inclinacion del

---

(1) Creuzer, *op. cit.*, II, 313.
(2) *De Iside et Osiride*, x.
(3) Creuzer, *Ibid.*, III, 133. Norbergio, *Lexicon sab.*, pág. 9
(4) «Phœnicibus *Il*, qui Hebrais *El*.» San Jerónimo, epist. 136. Esto explicaria por qué muchas palabras geográficas, como *Ilipula*, *Ilice*, etc., se pueden comparar con las innumerables semíticas que empiezan por בעל.
(5) Ἦλον τὸν καὶ Κρόνον. Ap. Euseb. praep. evang. I, 10.
(6) Ap. Photium, cod. 242.
(7) *L'Egypte sous les Pharaons*, I, 217-218. *Pantheon egyptien*. Paris, 1823, núm. 1.
(8) Creuzer, *op. cit.*, II, 313

triángulo, pero en la misma forma) el carácter △ (Brugsch, gramm., pág. 2), por lo cual damos al segundo signo este valor. No pretendemos decir que al mauritano monarca se refiera este ex-voto de Montealegre, aunque no sería imposible, pero sí hacer constar la singularidad de homonimia que entre ambos nombres se encuentra.

¶ Dentro del mismo ciclo, aunque ya tambien de época romana, se encuentra el segundo medallon, formado con metal aleado de hierro y cobre, propiedad de D. José Galiano, rico propietario de Almansa, medallon que está perfectamente copiado en el álbum de la Sociedad Arqueológica Valenciana por el ya citado D. José Biosca.

En el anverso de este notable objeto, cuyo dibujo conserva toda la buena tradicion del arte helénico, se ve á Hércules en apropiada actitud, con una rodilla puesta sobre el toro de Creta, á quien acaba de postrar, sujetándole por las astas, y caida en el suelo la ya en aquel momento inútil clava.

Léese encima en caractéres griegos

ΠΡΟΣ\ΥΝΜΣΙΞ,

cuya interpretacion pudiera ser, dividida en dos, esta que parece una sola palabra por defecto ortográfico del artista — προσκύν(η)μ(α),— *ofrenda, ex-voto, memoria* (1) (dedicada á) ΣΙΤ.

La primera palabra nos revela el objeto para que sirvió ó estaba destinado este medallon, y el otro de que ántes hablamos.

Como Tíbulo en la elegía en que habla de los ex-votos consagrado á Isis:

«Nunc, dea, nunc sucurre mihi; nam posse mederi
Picta docet templis *multa tabella* tuis,»

así en el templo de Montealegre dejaban los adoradores del *Sol*—Apolo—Hércules—Baco (2), testificado por Macrobio, tales y parecidas ofrendas.

Σιτ (sit) es el *soth* ó *suth* egipcio, equivalente al Hércules, tambien egipcio; de manera, que en estos signos puede claramente leerse

Ofrenda ó ex-voto hecho á Suth (ó Hércules).

Los caractéres que hay en la parte inferior del anverso que estudiamos, están escritos del modo siguiente:

ΑΥ ΙΕ
ΔΑΟΣ ΕΡΚΥ

ó sea αὖ ἵε δάος ἔρκυ, ó sea en castellano: *De nuevo resplandece Hércules.* Esta frase pudiera ser fórmula ritual, como el ἵε παιάν del Apolo médico explicada por Macrobio (I, 17). Epíteto de Júpiter es Ἑρκεῖος (Hercaeus), y de Ceres Ἑρκυννα (Hercynna), con la significacion de *poner vallado, guardar, custos.* Probablemente en esta leyenda ἔρκυ alude al latin *Hércules*, ó á la ciudad de Cádiz גדר (vallado, cerca), en cuyo caso cuadra perfectamente la traduccion de αὖ, *denuevo;* ἵε *envia;* δάος *resplandor;* ἔρκυ *Hércules gaditano.* A esta última explicacion se ajusta lo que Macrobio (I, 20) refiere acerca de Theron, rey de España, y el Hércules gaditano que á Theron venció *con los rayos desprendidos de su cabeza*, pretendiendo probar con tal historia, que el sol se identificaba con el Hércules de Cádiz, lo propio que el Neton de Guadix.

El emblema ó símbolo del buey ó toro domeñado por Hércules, encierra tal vez el mito del pueblo indígena, como los toros de Gerion, que tienen el mismo significado histórico.

En el grabado del reverso de tan curioso medallon, se encuentra el mismo asunto, y representado exactamente de la misma manera, que en una medalla de Lucilla, hija de Marco Aurelio; y parece referirse á las purificaciones y

(1) Alexandre, en su Diccionario griego, dá esta definicion del sustantivo προσκύνημα. «Monument d'adoration laissé dans un temple qu'on a visité.»
(2) Macrobio, Saturn, lib, I, 17-18.

aspersorios que se hacian ántes de ofrecer los sacrificios. El aspersorio se hacía con una rama de laurel; y esto es lo que probablemente representa la medalla, pues se ve en ella la figura principal rompiendo una rama para mojarla en agua y rociar á unos niños, mientras una sacerdotisa recoge agua del rio y otro niño se arroja en él. Así interpreta tambien el reverso de la medalla de Lucilla Antonio Rich (1).

Sin que acertemos á dar otra interpretacion á este asunto, siendo, como creemos, acertada la expuesta, justifica más y más el ex-voto, claramente explicado en la leyenda del mismo reverso.

Vénse en ella claramente los caractéres

ΑΣΑΡΚΙΡΙ

los cuales responden á dos palabras caldeas ó asirias, que son:

ΑΣΑΡ — אסר (*esár*), voto de abstinencia ó ayuno: contrapuesto á נדר (néder), voto de accion, de hacer algo.

ΚΙΡΙ es participio pasivo de קרא, igual á *pronunciado*, en latin, *nuncupatum;* dando una cosa y otra por resultado *votum abstinentiae nuncupatum*, ó sea voto de abstinencia pronunciado ó hecho en aquel momento, cumplido por la piadosa dedicante, que perpetuó su gratitud á la divinidad protectora ofrendando en sus aras el medallon que estudiamos.

No es ocioso advertir que tales votos, con objeto de mortificar la carne, eran conformes á las prácticas místicas de los isiacos.

¶ La leyenda del Fénix, que ya dejamos examinada, pertenece en gran parte al mismo ciclo, lo mismo que las inscripciones cerámicas de las vasijas *(lám. VI, números* 4 y 5*)*, en la segunda de las cuales y á los lados de una tosca simbolizacion de Isis y Horo entre dos cuadrúpedos, que traen á la memoria pérsico estilo, se lee χυλικιον ΝΟΝΑΣ ΡΑΛΤΙΕ *Redoma de Nonas*, *hijo de Palti* ó Plauto, y despues ΦΘΓΕΨΙΙΟΛΔ فعّل بسيولد *Tziold lo hizo.* La otra dice sólo Χ Κ Ͻ Ͽ Ε Ѕ La primera letra puede ser inicial de χυλικιον, la Κ Κα, y los demás signos un nombre propio del dueño, dedicante, ó fabricante de la vasija.

En la otra *(lám. VI, núm.* 3*)*, sin más adorno que una especie de máscara, se lee

ΑΜΕΝ ΝΟΝΙΣ ΡΑΕ

inscripcion en la que aparece repetido el nombre de Nonius Paltiae, aunque abreviado el Paltiae por contraccion. En la primera de estas palabras claramente puede leerse *Amen* (Amón), significando el deseo de que se cumpliera el objeto del voto, y en las segundas el de un célebre fabricante, cuyo nombre se encuentra en otro vaso romano de mucha mayor riqueza artística.

Las cistas místicas, que si en un principio fueron tejidas de mimbres, despues se hicieron de otras materias, convirtiéronse en objetos de gusto artístico, como lo demuestran las esculturas de la lámina VI, números 1 y 2, cuya base (en la del núm. 1) copia la antigua de mimbres, y dos modelos en bronce conservados en Roma; de los cuales uno fué encontrado cerca del antiguo Labicum y el otro en Prenesta, adornados con figuras y conteniendo objetos varios de ofrendas, llevando el primero una inscripcion, parecida por la ortografía y por la lengua, á la de la columna de Duilius, declarando que el vaso fué ofrecido por una mujer y hecho por un artista romano, de nombre Nonius Plautius.

Vasos ofrendatarios los encontrados en el Cerro de los Santos, que tambien llevan este mismo nombre, aunque con ligeras variantes, nos demuestran que Nonius debió tener gran nombradía en la fabricacion de esta clase de ofrendas, y que los hacía de más ó ménos lujo, segun la fortuna de los donantes, enviándolos probablemente desde

---

(1) Eckhel duda en dar una explicacion cierta de esta composicion. Mionnet, la describe con poca exactitud, pues supone que la jóven que coge agua del arroyo, rio ó lago, está lavando á un niño en el agua del mar, y no dá explicacion alguna del asunto.

Cavedoni (*Boletin Arqueológico* de Nápoles, núm. 128), dice que el reverso de la moneda de Lucilla, parece representar á ésta bajo la imágen de Vénus Genetrix, jugando con sus hijos rodeados con tres amores ó genios en una casa de recreo imperial, cerca de un lago y de un parque; y que la jóven que va á recoger agua en el lago sería la hija mayor de Lucila.

Desde el momento en que vemos el mismo asunto, y tratado de la misma manera, en el medallon votivo de Montealegre, tal conjetura es inadmisible, y mucho más aceptable la que consigna Rich.

Roma ó el punto en que tuviera el taller, á los más distantes del vasto imperio romano; si es que no nos revelan falsificaciones de otros artífices ménos renombrados.

¶ En otro ex-voto de figura romana, con manto y toga, encuéntrase clarísima la inscripcion de **L. LICINI**, en caractéres romanos, á los que tambien pertenecen las del **ARGO- S**. Ibéricas son las letras de otra estátua romana en que con trabajo parece leerse *(lám. III, núm.* 13)

ΟΥΛΛΙΝΤΙΝ ΝΓΡΟΙϹ

acaso por

Ουαλεντῖνος ἐποίησε,

ó como si dijéramos, *Valentino lo hizo*. Si tal fuera la leyenda, como creemos, tendríamos el nombre de un desconocido artista romano, que firmaba su obra con caractéres ibéricos y en idioma griego.

Ibéricos son tambien los del nombre *Esklaion*, que hace poco hemos leido, y muchos caractéres interpretados en la mayor parte de las inscripciones, hallándose muy pocos fenicios, si se exceptúa alguno que otro carácter en el betilo cónico y en la mitra de la sacerdotisa, en que hemos visto dice *Ardochro*.

El estilo es el hombre, ha dicho Bufon, y yo añado viendo los monumentos de Montealegre, los caractéres epigráficos ó el estilo, materialmente considerado, es la nacion. Allí encontramos caractéres latinos, griegos é ibéricos, que se codean con los geroglíficos, ya figurativos, ya fonéticos del Egipto, y de consiguiente es claro que allí vivieron las diferentes razas y naciones reflejadas en sus caractéres epigráficos. Y tanto es así, que á la sola vista de estos espejos de las ideas, podemos representarnos la mayor ó menor preponderancia de cada gente en el país, y distinguir las épocas de las vicisitudes que tuvo esta misma preponderancia. La epigrafía demuestra en nuestra acrópolis stelas que recuerdan á Menfis ó á Roseta; sellos en que el escarabajo, símbolo del Sol y de la clase guerrera de Egipto, se ve orlado con los caractéres geroglíficos que contienen una leyenda sagrada; estátuas, en fin, en cuyo plinto el nombre de la Diosa amiga de Phthah, venerada en Menfis, se ve trazado con los mismos signos que empleaban sus sacerdotes. Mentira pareceria que esta clase de escritura fuese empleada en nuestra Península, sino se desprendiese lo contrario de haber sido halladas ciertamente en el Cerro de los Santos, y del conjunto de todos los demás monumentos allí descubiertos; digamos, no obstante, que la época en que se grabaron es relativamente moderna, y su tipo, sobre ser tosco, se desfigura en manos del grabador, como desfigurados quedaron el pschent y la toca de ciertas estátuas bajo el cincel de los escultores.

Por otra parte, las inscripciones griegas revelan cierta antigüedad, que llamaríamos anterior á la época de la invencion de las letras dobles, y del abandono del digamma eólico, si hubiesen sido halladas en Aténas; más no se puede hacer hincapié en este dato, por cuanto sabido es que el uso del digamma eólico se restauró oficialmente durante el imperio de Cláudio, y en punto á las letras dobles hubieron de mantenerse en las colonias griegas de nuestra Península, mucho despues de su abrogacion en la madre patria.

Frecuente es tambien el uso de las letras modernamente llamadas ibéricas; con la particularidad de encontrarse entre ellas algunas que no figuran en las monedas autónomas. No creo que al campo numismático deba circunscribirse el estudio de la lengua y escritura de nuestros mayores. Las inscripciones monetarias no hacen más que introducir al conocimiento de una lengua y literatura, que debe completarse por las lápidas y otros monumentos. En esta parte los de Montealegre son riquísimos, y abren el camino para ilustrar aún á los numismáticos. No revelan una época, que por necesidad sea anterior al segundo siglo de nuestra Era, ni estimo que por haber cesado de acuñarse monedas autónomas con caractéres ibéricos en tiempo de Cláudio, dejasen éstos de emplearse hasta la cesacion del imperio romano de Occidente. La causa de haberse dejado de emplear en las monedas fué el centralismo de Roma, que privó á los municipios, no de usar aquellos caractéres, sino de acuñar monedas. No se han estudiado todavía las lápidas celtibéricas de nuestro país; mas con las pocas que se han recogido, escritas éstas en su mayor parte en lengua ibérica mezclada con la romana, se puede observar el persistente uso de idioma y de caractéres indígenas hasta los fines del tercer siglo. Y ¿cómo podia ser de otro modo, cuando en Egipto continúan los nombres de los Césares y sus pomposos elogios grabándose con la lengua, signos y estilo de los Faraones, hasta que Omar destruyó con el Sera-

peum de Alejandría la faz del antiguo Egipto, si bien no pudo arrancar de la boca del pueblo ese lenguaje copto, que todavía hoy es el diccionario viviente á que acude la ciencia para traducir la historia de aquel gran pueblo, escrita en las paredes de sus templos, de sus pirámides ó de sus sepulcros?

Mas lo peregrino es ver aparecer por un lado tan pocas inscripciones romanas, siendo así que, registrando el segundo tomo del *Corpus inscriptionum latinarum* publicado por la Real Academia de Berlin, consagrado exclusivamente á nuestra Península, no hay pueblo que no presente siempre inscripciones latinas, ni, si las hay griegas, que dejen de mostrarse en escasísimo número. Al contrario sucede en Montealegre. Dos inscripciones latinas, cada una de dos palabras, es lo único que presenta en su escritura, pertenecientes exclusivamente al Lacio; lo que demuestra bien que el idioma latino no era el hablado en las regiones de Montealegre, por la inmensa mayoría de sus habitantes.

Más peregrino es todavía, y permitid concluya con esta observacion sobre la parte gráfica, ver de un lado la mezcolanza en una misma inscripcion de caractéres griegos y latinos, griegos é ibéricos, griegos y egipcios, griegos, ibéricos y romanos, y de otra parte lo que podríamos llamar el aljamiado asirio y egipcio escrito en caractéres griegos, y alguna vez latinos. Difícilmente se hallará ejemplo de tal fusion en otra comarca, y esto se debe tener muy en cuenta, al investigar los orígenes históricos, del pueblo que vivió á la sombra de aquel antiguo templo.

¿Qué lengua se habló allí? Para responder á esta pregunta sólo puedo fijarme en las inscripciones descubiertas, y que me ha sido factible leer. Prescindiendo de aquellas, que sólo conservan el nombre propio de algun dedicante, y que de consiguiente pudieron tener su orígen en algun extranjero advenedizo, las demás patentizan que la lengua de la region era la griega, modificada por dos elementos, el asirio y el ibérico, y muchísimo más por el egipcio. En griego está la bella inscripcion del Fénix, amado de Phthah, que se sustrae á la muerte resucitando creador de sí mismo, como allí se dice. En griego puro está el epígrafe del stilobato de tres conos dedicado á la Hecate Avernal, cuyo culto recordaba Virgilio hablando de la sacerdotisa de las Hespérides.

Tergenimumque caput, tria virginis ora Dianae.

y así otras inscripciones. Y no es maravilla. No léjos del Cerro de los Santos descollaba el gran templo de la efesina Diana, que dió su nombre á Denia. Desde Ampúrias, en la Iberia propiamente dicha, hasta Menaca, en la Tarteside, Strabon nos muestra las playas de nuestro Mediterráneo florecientes ó esmaltadas de colonias griegas. Con verdad decia Ciceron que la lengua griega hablaban casi todas las gentes de la República, y que la latina estaba reducida á sus confines oficiales.

El griego era el lenguaje del pueblo; y como hoy el que cruza las regiones de levante puede conseguir que le entiendan poseyendo el italiano, así tambien entónces sabiendo el griego podia cualquiera transitar, siendo comprendido por todos los ámbitos del mundo conocido. Así se explica por qué vemos en caractéres griegos transcrita el habla, no solamente caldea, sino tambien egipcia, como lo hacen todavía junto á las riberas del Nilo los coptos y junto á las del Tigris y del Eufrates los jacobitas. Mas desde el momento en que admitimos, introduciéndose profundamente el elemento egipcio, hemos de reconocer un dialecto griego, que se distingue esencialmente de los cuatro generalmente conocidos. Las vocales sufren una trasformacion, de que ya habló Plutarco tratando del idioma griego en boca de los egipcios (1). La vocal *o* se trasforma en upsilon, y el iotacismo, tan propio del griego moderno, como nadie ignora, tiene sus fuentes en igual razon de organismo ó configuracion de los órganos vocales.

Terminado el estudio que hemos hecho del arte, lenguaje, religion, ciencia y caractéres especiales que ofrecen los monumentos del Cerro de los Santos, no creo aventurado asegurar, que el templo, cuya planta griega conocemos, estuvo consagrado al Sol: que cerca debió tener un observatorio astronómico, el cual se levantaria en la parte más alta de la planicie del cerro, punto cerca del cual se encontró la piedra cuadrangular y restos de plomo y cobre

(1) *Plutarchi Cheronensis quae supersunt omnia, graece latine, instruxit* Jo. Jacobus Reiske, vol. VII, Lipsiae 1777, pág. 438, Καὶ γάρ τὸν Ὄσιριν Ἑλλάνικος Ὕσιριν εἴρηκεν ἀκηκοέναι ὑπὸ τῶν ἱερέων λεγόμενον· οὕτω γὰρ ὀνομάζων διατελεῖ τὸν Θεόν. «Y á la verdad Helánico sostuvo que *Osiris* en boca de los sacerdotes sonaba Hysiris. Así es que al Dios lo nombra constantemente de aquella manera.» Aun cuando ya consigné esta cita en la pág. 73, no creo fuera de propósito repetirla en este sitio, donde vamos sintetizando nuestras disquisiciones, poniendo el mismo original griego.

derretidos, sobre un pavimento empedrado; templo y observatorio en el que viviria un colegio de sacerdotes osiriacos é isiacos, poseedores de la ciencia de los caldeos, llamados por otro nombre magos ó matemáticos: que aquel templo y aquella acrópolis debió pertenecer á una de las tres ciudades fundadas por colonias jónicas, que al O. del Júcar (*Sucro*) se levantaban, segun los textos de Artemidoro citados por Estéban de Bizancio (pág. 80, VII; 302, I) y de Estrabon (3, 4 y 6), *Dianium Himeroscopion* y *Alonis*, apellidando el primero á la segunda de éstas, Ciudad de celtíberos: que los griegos autores de aquellos monumentos debieron traer consigo una colonia de egipcios, ó haber ellos mismos permanecido mucho tiempo en el vasto imperio de los Ptolomeos de Egipto, recibiendo directas influencias de los asirios ó caldeos, como casi todos los pueblos de las orillas del Mediterráneo: que el templo y observatorio debieron edificarse casi al mismo tiempo que el de Diana de la vecina Denia, perseverando hasta la época romana, alcanzando gran boga en la primera mitad del siglo III, hasta su destruccion, á fuego y hierro probablemente, por el decreto de Teodosio contra los templos gentílicos, durante cuyo largo período fueron dejando huellas de su civilizacion y de su culto, egipcios, asirios ó caldeos, griegos, ibéricos, fenicios ó púnicos (como lo demuestran los ex-votos de caballos y jinetes), y romanos: que las mismas figuras revelan distintos períodos artísticos, si es que los que puedan parecer más primitivos por su rudeza no son de la misma época que otros de mejor arte, pero debidas á cincel de pésimo artífice, como sucede en todas las épocas y en todas las naciones; y por último, que parece personificar toda la amalgama de religiones que allí se descubre, la tosca estátua de Hércules sobre el cancerbero, en el país del Hércules gaditano.

Y no debe causar extrañeza esta compenetracion de civilizaciones diferentes. Entre otros ejemplos que pudiera citar á más de los indicados, me permitireis os presente uno de los muchos que nos ofrece la Numismática.

Las monedas autónomas de las islas cercanas á Sicilia, Cossura, Gaulos y Melita, presentan bustos con tocados enteramente egipcios, con trenzas y caidas á los lados, que recuerdan desde el primer momento en que se las ve los de nuestras estátuas de Montealegre, principalmente el de la gran estátua de la lámina II, núm. 6; figuras de divinidades con el pschent, el azote ó látigo y el simbólico *sistro* en las manos, adoradas por otras de rodillas que les presentan ofrendas; y lo que es más significativo, en las de Cossura, el busto egipcio de grandes dimensiones aparece coronado por una Victoria alada, de arte y linaje puramente griego, mientras los caractéres son fenicios y griegos en las de Melita. ¿Se quiere un ejemplo más elocuente de la compenetracion de diversas civilizaciones en unos mismos pueblos? Escritura fenicia, arte griego, religion egipcia; todo aparece mezclado y confundido en estas elocuentes monedas, que justifican nuestros juicios acerca de las antigüedades de Montealegre.

Los monumentos cuyo estudio por hoy termino abren inmenso campo á los hombres de la ciencia, y vienen á defender á laboriosísimos y apreciables arqueólogos españoles, tratados ligeramente de impostores, porque en otro monumento, apenas estudiado con desapasionado criterio, creyó encontrar reflejos de civilizacion egipcia (1).

Aquellas estátuas y aquellos simulacros parecen responder á las pequeñas figuras egipcias con frecuencia encontradas en varias partes de España, principalmente en la Bética, como en la Lusitana y en la Tarraconense, y hacen acuda á la memoria el respetable testimonio de Polibio al describir los montes que circundaban á Cartagena: «La ciudad ocupa el centro del anfiteatro. Forma su planta meridional un terreno llano que besa el mar. Todo lo demás está ceñido de lomas, ó pintorescas alturas: dos sublimes y escarpadas; y las tres restantes algo más bajas, llenas de curvas y precipicios. De las dos primeras la mayor ocupa la banda de Oriente, tendiéndose hácia el mar y penetrando en él. Sobre su cima descuella un templo consagrado á Esculapio. Al lado opuesto, ú occidental, simétrica y parecida corre aquella en que, segun dicen, Asdrúbal edificó un palacio suntuosísimo, cuando aspiró á ser rey. La línea del Norte constituyen tres collados, los cuales, como dicho queda, presentan menor altura que los dos precedentes. De estos tres el más oriental *tiene un templo dedicado á Phthah* (Ηφαιστός) El templo del collado más próximo, ó central, está consagrado á un tal *Alito* (2), el cual, segun parece, por haber sido quien encontró las minas de plata, mereció honores divinos. El tercer collado debe su invocacion á Krónos (Moloch, Bel, Saturno)» (3).

---

(1) Resúmen histórico-crítico de la ciudad de Tarragona desde su fundacion hasta la época romana, con una explicacion de los fragmentos del sepulcro egipcio descubierto en Mayo de 1850. Por D. Buenaventura Hernandez. Tarragona. Imprenta de José Antonio Nel-lo. 1855.

(2) Ἄλητος. Es la *Alitta asiria* אלדת (*Alidath*) de los monumentos cuneiformes, que significa *madre* y es símbolo de la *Tierra*. ¿No tendria relacion con esta divinidad el nombre del rio *Lete* (Guadalete) por su vecindad á las minas argentíferas de Tarteso, tan celebradas de los antiguos?

(3) Polivio, x, 10.

¡Cuán cierto es lo que dijo nuestro Silo Itálico:

«*¡Dat Carthago viros. Teucro fundata vetusto!*»

Al llegar aquí noto, señores Académicos, que la fuerza lógica de las ideas pide que, despues de sentadas las anteriores conclusiones como resúmen y síntesis de mi trabajo, convierta la atencion á otro punto con él relacionado estrechamente; á la investigacion geográfico-histórica acerca de las comarcas donde las ruinas de Montealegre han aparecido. ¿Pero debe serme lícito entrar en estas disquisiciones, delante del sabio geógrafo de los pasados tiempos de España, que así como supo levantar héroes y personajes al mágico conjuro de su inspiracion poética, así levanta villas, vicos, suburbios, y ciudades, poblando con la ciencia el desierto abandonado por la ignorancia ó revuelto por la atrevida osadía? A él sólo toca de derecho esclarecer este importantísimo punto. Yo le suplico lo haga, y de este modo las flores que brotarán en tan extenso campo, ocultarán con sus galas los abrojos de que habré llenado mi camino, y derramará esplendente luz sobre el espacio, que con el mejor deseo, quizás habré sólo cubierto de tinieblas (1).

Voy á concluir, señores Académicos, porque he llegado al término que me propuse, y quizá tambien al límite de vuestra benevolencia con mi largo trabajo. Pero puesto que con palabras de gratitud le empecé, dejadme que concluya del mismo modo.

Cuando despues de largo viaje sobre la superficie de los mares, llevando constantemente la existencia suspendida sobre el abismo, y sin ver en la inmensa línea del horizonte más que la mar y el cielo confundidos, llega la nave al anhelado puerto, el capitan descubre su cabeza, y elevando al cielo una indescriptible mirada de agradecimiento, prorumpe, agitado por una emocion inexplicable: «¡Gracias á Dios!»—Cuando termino el mio, y hallo entre vosotros el puerto de mis esperanzas, dejadme tambien que exclame conmovido: ¡Gracias á Dios!!»

---

(1) Aludo al sabio Académico D Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe, que en su discurso de contestacion demostró con una riqueza de datos, y una crítica tan profundamente filosófica, que elevaron sus conclusiones á la altura de las demostraciones matemáticas, haber existido en el monte Arabí la antigua *Elo*, de la cual era dependencia inmediata el *hemeroscopic* del CERRO DE LOS SANTOS Los que deseen gozar el magnífico estudio del doctísimo geógrafo pueden consultar la contestacion al discurso, en la edicion de éste hecha en Madrid, en la misma imprenta de Fortanet, y en el presente año de 1875.

Impreso ya el *Discurso de recepcion*, ha publicado en el periódico político *El Tiempo* discretos artículos sobre las antigüedades del CERRO DE LOS SANTOS, el Sr. D. Francisco Danvila. Por tal circunstancia no aparecen citados en el *Discurso* con la estimacian que lo hacemos aquí.

Tambien á última hora se han recibido dibujos de nuevas inscripciones llevadas á Yecla desde el sitio de tantos hallazgos. No hay tiempo para hacer de ellas formal estudio; y oportunamente se publicarán en hojas sueltas que puedan unirse al citado discurso.

Las figuras que en la primera lámina no llevan su medida, fueron tomadas de fotografía á la vista de los mismos originales. Posteriormente he adquirido exactos dibujos, en mayor escala, de las que tienen los números 2 y 6, lámina I, y nota de sus dimensiones, que son: núm. 1, alto, 1m,60; núm. 5, alto 1m,89 La primera ostenta en la mitra el disco y cuernos característicos de Isis, y entre los dos la flor del loto, sobre la cual resalta la paloma simbólica de la propia divinidad.



EL SALVADOR DEL MUNDO.

[illegible] en tabla [illegible] (Vicente Juan Macip),
que se conserva [illegible] Real Museo de
[illegible]ura y [illegible]ltura



PINTURA CRISTIANA.

JESUCRISTO MOSTRANDO LA SAGRADA EUCARISTÍA

TABLA POR

VICENTE JUAN MACIP,

CONOCIDO POR

JUAN DE JUANES,

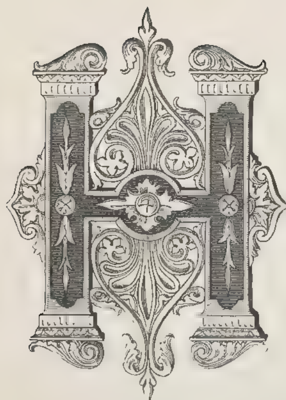
EN EL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS.

(Alto, 0m,65; ancho, 0m,51.)

ESTUDIO POR

DON FRANCISCO MARÍA TUBINO.

I.



ISTÓRICAMENTE considerada la cuestion iconística, ó en términos más llanos, la controversia referente al culto de las imágenes, llena todo el pasado de la Iglesia cristiana. Desde el momento en que la grey evangélica conquista el derecho á ser respetada en sus creencias, la doctrina aún no fijada por la autoridad dogmática de los Concilios y los Pontífices, comienza á ser entendida y afirmada bajo conceptos y formas en mucho contradictorios, produciéndose, no subalternas disidencias, herejías y cismas que llegáran hasta lo presente, entrañando las más antiguas ideas, aunque con la frescura de la novedad envueltas y presentadas.

No es de nuestros dias la iconomanía que tan tenazmente sostienen todas las ramas cristianas que se divorciaron del catolicismo. Nace la rebeldía iconoclasta con la predicacion evangélica, y si durante el período de las Catacumbas no se ofrece con pretensiones excesivas que turben la paz interior de la perseguida familia, muy luégo estalla en violentas tentativas, ocasion de sangrientos lances entre los adeptos de un mismo credo.

Tema vedado en estos estudios es ciertamente el que se propone ventilar punto tan escabroso de la disciplina eclesiástica. Ni nos toca á nosotros, meros historiadores y críticos de arte, empeñarnos en un debate tan íntimamente ligado con la teología católica; pero atendido el influjo que la secta iconoclasta obtuvo en las manifestaciones estéticas

dentro del círculo de la liturgia evangélica, y el eco que sus asertos han alcanzado en la esfera de los sentimientos piadosos á través de las generaciones, fuera error de método dejar de exponer, en breves cláusulas, los antecedentes de una materia que tan de cerca se relaciona con el objeto de la presente monografía. Gracias á este acuerdo, fácil será luégo conocer la significacion y quilatar la importancia que en el desarrollo del arte cristiano corresponde al selecto monumento que deseamos presentar á la atencion de los lectores ilustrados.

II.

Los que como nosotros hayan tenido la buena fortuna de estudiar con algun esmero y calma, las Catacumbas de Roma, no pueden ser del partido de los que niegan la primitiva pintura religiosa de la sociedad cristiana. Testimonios fehacientes de lo contrario son, en verdad, las muchas representaciones y simulacros más ó ménos simbólicos ó alegóricos, que se conservan en las criptas y galerías subterráneas de la Ciudad Eterna, y mal parado resultaria ante la crítica austera quien fundándose ántes que en hechos ciertos en arbitrarias hipótesis, sostuviera la falta de autenticidad de monumentos que la declaran sin rebozo al ménos competente y avisado.

No hay, despues de todo, razon alguna para que cause extrañeza el ver á los cristianos de las primeras generaciones dando cuerpo á sus creencias por medio de la línea y el color. Suponer que entre el politeismo y la reforma evangélica se determina—como acaecimientos históricos—tan honda division que no pueden ni deben confundirse al examinarlos y apreciarlos individualmente, equivale á suponer un hecho que la experiencia y la razon niegan en absoluto.

Si ya se dijo de la naturaleza física que nunca procedia á saltos; si en la esfera de la voluntad humana y del entendimiento tampoco se descubren esas líneas divisorias, profundamente marcadas, que en los sistemas y en los libros se trazan para mayor comodidad del que aprende; en ningun caso pudo aplicarse la regla con tanta oportunidad como en el presente: el cristianismo, y téngase en cuenta que no aludimos en ninguna ocasion al dogma, pues nuestro escalpelo sólo alcanza en este momento al fenómeno histórico en cuanto tiene de institucion positiva, que se realiza sin olvido ni oposicion de las leyes sociales,—el cristianismo, decimos, no quiere, no puede prescindir en sus albores del medio donde surge, como institucion regeneradora,—ántes bien, sin creer que se doblega ni quebranta, parécele necesario y saludable facilitar la evolucion á que preside, mediante série prolongada de transiciones insensibles que, encadenándose interiormente, no rompa en ninguno de sus grados la tradicion que forma la eterna cadena del humano progreso. Esto es, repetimos, lo que al ménos discreto y perspicaz se alcanza en las Catacumbas.

Aborrecen los primeros cristianos el politeismo. Precisamente el nuevo credo es sustancial y formalmente reflexivo. Dirígese el evangelista en su predicacion á lo que entiende que es más permanente, esencial y puro en el neófito, y huyendo de todo lo que á la cultura pagana le incline, amonesta para que se trueque el culto iconístico, que se le figura completamente externo y sin raíces en la conciencia, con el culto mental, que sublima el pensamiento hasta la contemplacion directa y reflexiva del sér adorado, no en sus apariencias objetivas y sensuales, sino en su realidad eterna, nunca penetrada ni analizada. No de otra suerte podian conducirse los evangelistas y sus continuadores.

Al culto mayormente sensible y formalista de los paganos, tan en decadencia y ruina por la virtud exclusiva de su propia flaqueza, habian de oponer otro más levantado y generoso, otro más en armonía con las corrientes más recias del pensamiento filosófico en auge, más de acuerdo con la sublimidad de las esperanzas de que se hacian mensajeros.

Pero rechazando la sustancia del politeismo, no era posible que se despojasen voluntariamente los doctores de la nueva ley del derecho que tenian á utilizar las formas y los elementos con que la realidad histórica les brindaba. Conveniente ó preñada de males en lo futuro, aquella práctica era inevitable en tales dias, y se imponia como una necesidad reclamada por la salud misma de la entónces flaca y menesterosa doctrina. Ni caian del cielo como meteoros los cristianos, ni como los hongos brotaban de los lugares húmedos, apestados y malsanos; eran, por el contrario, jóvenes retoños, cosechados en lo más fresco y viril, cuando no en lo más primoroso, de la caduca sociedad greco-romana.

El arte, pues, de las Catacumbas es el arte pagano al servicio de una reforma intelectual y moral; es el arte antiguo

adhiriéndose á la nueva creencia, ganoso de sobrevivir al agotamiento de las formas clásicas en descrédito, aceptando en este acuerdo insciente, pero efectivo, los sacrificios y las limitaciones que el cánon evangélico preceptúa.

No sin fundamento se dijo que en las Catacumbas comenzaba la regeneracion del arte antiguo y la apropiacion—adopcion escribiríamos nosotros—de sus símbolos á los dogmas cristianos. Y se ha comparado la pintura de esos hipogeos al grano que muere al ser hundido en la tierra, para producir el céntuplo y brotar, pasado el invierno de las persecuciones, trayendo la más abundante de las cosechas. «Convertido el pintor á la verdad, dice Cartier, conocia la gramática de la lengua que debia hablar, las reglas de la pintura decorativa le eran ya familiares, y su mano trazaba con facilidad un cierto número de figuras, cuyas líneas y proporciones se hallaban consagradas por tradicion antigua. Al descender á las Catacumbas para pintar á la luz de las antorchas temas que frecuentemente interrumpia el verdugo, no se proponia la invencion de tipos nuevos, ántes bien utilizaba los que habia recibido de sus maestros, del mismo modo que la Iglesia se servia de palabras griegas y latinas para refrescar los pensamientos cristianos.»

Tiene razon Cartier. El pintor de las Catacumbas, quizá no tan creyente como este autor supone, sino acomodándose á las condiciones en que se le ofrecia el trabajo, pintaba segun las exigencias litúrgicas de la nueva comunion, mas no le era dado inventar formas desconocidas, sino utilizar y modificar las usuales y recibidas. Mediante esta ley fijaba sobre los paramentos de las consagradas criptas y en el fondo de los cubículos los mismos símbolos naturales que en ocasiones precedentes trazara sobre los templos politeistas, y en su piadosa libertad llegaba hasta pedir á la mitologia sus medios y fórmulas expresivas, sus tipos y alegorías parlantes, labrando entónces la figura de Jesús segun el modelo que la de Orfeo le suministraba, y el simulacro del Amor divino con los delicados arreos de la vaporosa Psiquis (1).

Así y sólo así habrá de explicarse el arte en las Catacumbas, y sólo mediante estos antecedentes se alcanza tambien la idea que mueve á los artistas anónimos á reproducir el tipo de Jesús, incluyéndole en casi todas sus pinturas, ó mejor dicho, desdoblando ante la vista del creyente la variedad de episodios que constituyen su vida. Jesús es, con efecto, la nota culminante y repetida, bajo las venerandas bóvedas de los cementerios cristianos, y los símbolos que le caracterizan y distinguen desde la cruz y el cordero mistico, hasta el emblemático pececillo y la blanca paloma, trócanse en símbolos venerados, y son la doctrina figurada, la gráfica representacion del sentimiento religioso que pronto conmoveria el imperio de los Césares.

Muéstranos la comparacion discreta de estas pinturas con las de la propia época conservadas en Herculano y Pompeya, que el pincel al servicio del cristianismo no es inferior al que protege el Olimpo por mano de los Emperadores, y no faltan críticos que, pensando cuerdamente, sospechan que las mismas manos pudieron muy bien haber ejecutado la exornacion de las mansiones palatinas y patricias, y las de los modestos enterramientos y santuarios donde se ocultaban los que en breve plazo regirian las corrientes más recias de la humana actividad.

III.

Admitida por tal modo la filiacion del arte cristiano, y explicado el por qué una religion puramente espiritual transigia, en sus comienzos, con la estética pagana, cumple á los fines del presente bosquejo reconocer que, siendo el simulacro del Redentor el que más abunda en las Catacumbas, el hecho se realiza siempre de una manera harto significativa para que no sea notada: el pintor de la primera iglesia huye del antropomorfismo que ha sido la flaqueza suma de las religiones paganas, y por tanto no figura á Cristo como hombre sino en singularísimo caso. Su empeño es repetir la idea del Salvador bajo formas emblemáticas ó alegóricas, inspirándose para ello en todos los pasajes de los sagrados textos que le facilitan la realizacion de su empeño. Y ya en esta vereda, Cristo es, como ántes digimos, Orfeo, que con el encanto de la música atrae las almas, Adam que sobre el árbol de la cruz borra el pecado primitivo, Isaac ofrecido en holocausto, Moisés regulador amoroso, David que vence al Goliat de todos los tiempos,

(1) Cartier. Etude sur l'Art Chrétien. Paris. Didot, 1875

Tobías que dá la vista á los ciegos, Jonás arrojado al mar por la salud del género humano, el Buen pastor recolectando las descarriadas ovejas, el puro manantial que la Samaritana conoce y utiliza, el Pan célico que alimentara á 5.000 hombres, la viña de generoso zumo, el nuevo Noé que construye el arca de la buena nueva, Daniel que se expone en el lago á la saña de sus enemigos; mas á pesar de esta fecunda libertad, el artista no se atreve á reproducir directamente la faz del Hombre-Dios, retrocediendo ante una empresa que podia inducir á los fieles en los errores de la idolatría.

Porque á pesar de lo afirmado por algunos autores ménos severos como críticos que piadosos, los cristianos de la primera edad carecieron por completo de la imágen del Redentor. Así lo sienten los arqueólogos más competentes dentro del cristianismo; y uno de ellos el famoso abate Martigny (1), deseando que el rostro de Jesús, que constituia el primero y más precioso objeto de la piedad cristiana, hubiera sido el asunto que primeramente inspirara á los artistas, confiesa sin rodeos que la antigüedad católica no facilita el menor testimonio en apoyo de esta suposicion. Entiende el sabio investigador que semejante abstencion se explica por el horror que el antropomorfismo inspiraba á los cristianos, y tambien por el ódio vivo é implacable que proscribia indistintamente los productos todos de un arte, que hasta entónces se habia limitado á suministrar alimento á las supersticiones del paganismo.

De acuerdo con Martigny, parécenos muy natural suponer que la fuerza de esta preocupacion—ó mejor escrúpulo, —al cual no pudieron sustraerse ni áun hombres tan eminentes como Atenágoras y Tertuliano, influyó por tiempo en los cristianos inclinandolos á rehuir como clase, la iniciacion en los secretos y prácticas del arte, obligando á la vez á los artistas conversos al abandono de una profesion cuyo ejercicio les remordia, constituyendo motivo de penitencia y arrepentimiento. Con efecto; sabido es que Atenágoras predicaba con el menosprecio y la ruina de las doctrinas idolátricas el de los monumentos clásicos. Y que Tertuliano al censurar á Hermógenes no se contentaba con zaherir sus vicios, sí tambien el que persistiese en el uso del pincel y de los colores.

Necesarias fueron algunas centurias para que quebrantándose la prístina severidad y pureza del dogma cristiano y amortiguándose el celo austero de los primeros mártires, confesores y doctores, se consintiera en admitir la pintura y la escultura como auxiliares de la predicacion sacerdotal, para trocarse luégo en inevitables compañeras de la liturgia católica, apostólica, romana. Mas ¡cuántos sangrientos episodios no registra la historia eclesiástica ántes de que esto aconteciera! Causa fué la iconomanía de terribles luchas y tragedias en la familia cristiana, y hoy mismo el culto de las imágenes ó su proscripcion absoluta, constituye respectivamente el símbolo de cada una de las dos grandes ramas que batallan dentro de la religion del Nazareno.

Ni huelgan estos antecedentes en la monografía que escribimos: á favor de ellos ha de alcanzarse la justa significacion en la historia del arte litúrgico, de la joya pictórica que nos ocupa y nos recrea en la ocasion presente.

IV.

Demás de las propensiones inherentes al cristianismo hubo de influir en el retraimiento de los artistas, para no permitirse acometer la representacion directa de Jesús, la controversia que ya en el siglo II de la nueva Era surgió sobre sus prendas puramente físicas, controversia por muchos títulos interesante, y en la que terciaban los paganos á la vez que los fieles.

Justino fué el primero que tratando de frente el problema no vaciló en afirmar, que habiéndose Jesús presentado á los hombres en un estado humildísimo y hasta de humillacion, debió revestir formas abyectas adecuadas á aquella calidad, resultando de esta circunstancia mayor sublimidad y alteza en el misterio de la Redencion. Heria de frente el aserto las ideas paganas—donde á la belleza moral acompañaba siempre el equilibrio, la severidad, la ponderacion

(1) DICTIONNAIRE DES ANTIQUITÉS CHRETIENNES contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître, sur les origines chretiennes París. Hachette, 1865. artículo *Jesus-christ*.

y correccion de las partes materiales,—y en este concepto Celso devolvia el argumento escribiendo que, puesto que Jesús no habia sido hermoso, tampoco habia sido hijo de Dios.

Segundó Clemente de Alejandría á Justino, sin temor á lo que deducian los heréticos; y Orígenes, adoptando un término medio, sostuvo que faltando quizá al rostro de Cristo algunas condiciones de belleza, la expresion fué siempre en él noble y divina. El ardiente Tertuliano hallaba precisamente en la falta de belleza de Jesús el distintivo de su divinidad; y con el tiempo, Basilio el Grande y Cirilo de Alejandría persistieron en sostener idéntica doctrina, llamando al Nazareno el más feo de entre los hombres, mientras los santos Gregorio de Nyssa, Gerónimo, Ambrosio, Agustin, Crysóstomo y Teodoreto, enseñaban que Cristo seducia con la majestad de sus facciones tanto como por la santidad de su doctrina.

Guiando á todos los mantenedores de esta originalísima controversia los más levantados pensamientos, colocaban el ánimo y la voluntad de los fieles en estrechos compromisos y peligrosas vacilaciones, porque el eco de tales debates habia de traducirse en la esfera de la práctica y de la piedad por apasionamientos deplorables, que fomentarian indirectamente la iconomanía hasta traspasaria tomar proporciones de violento cisma. La secta de los iconoclastas antiguos y modernos así lo atestigua.

Es corriente que desde Constantino el Grande los emperadores de Bizancio habian tomado una parte harto directa personal y eficacísima en las disputas y cuestiones que agitaban el cristianismo. Cuando las más vulgares conveniencias ó las necesidades de la política no les obligaban á ello, inclinábanle á intervenir en semejantes querellas, la actitud adoptada por ministros, favoritos, altos dignatarios ó personajes de cuenta. Conocido el carácter de aquellos tiempos, esta ingerencia no resulta inexplicable, y por tanto no podemos atribuirla los males que procedian de otras causas.

Al sentarse (año de 116) en el quebrantado sólio del greco-romano imperio, el soldado de fortuna, que la historia designa con el nombre de Leon el Isauriano, por ser natural de Isauria, en el Asia Menor, prestó juramento en manos del Patriarca Germano, de sostener y defender el cristianismo, y consiguientemente entendió ser de su competencia restaurar la pureza del dogma, prohibiendo en absoluto, el culto de las imágenes, que podian inducir al pueblo en los errores de la idolatría.

Al publicarse el edicto donde semejante acuerdo se contenia, prodújose gravísima conmocion, no siendo parte el tumulto que en la misma Bizancio suscitaron algunos para que las imágenes dejaran de ser borradas ó abatidas. Protestó Roma contra el mandato imperial, alegando Gregorio II que no era al poder civil sino al eclesiástico al que tocaba fallar en tales materias; pero como Leon no se conformase con esta doctrina, y quisiera ser obedecido, alzáronse contra él los italianos en son de rebeldía, asistiéndolos, por lo ménos, la aquiescencia del Pontificado.

Duró la lucha todo lo que el imperio de Leon, y al morir la reprodujo su sucesor Constantino Copronimo. Más avisado que su padre, quiso el nuevo César dar á sus mandatos la sancion de la Iglesia, y convocando para ello un Concilio, vióse que aprobaban su conducta más de trescientos obispos. En tan nombrada asamblea hubo de declararse que las imágenes no eran de tradicion evangélica, ni apostólica, y que no se conocia en el ritual oracion alguna para bendecirlas, deduciéndose de todo que el reverenciarlas era práctica de los idólatras. La deposicion, tratándose de sacerdotes y diáconos, y la excomunion de monjes ó láicos, constituyeron el castigo de los transgresores, y se dijo que éstos debian ser tenidos cual adversarios de las leyes divinas, y enemigos de los más antiguos y augustos preceptos.

Roma, consecuente con su sistema, negó autoridad y eficacia á estos acuerdos, y prodújose tremenda turbacion, que frecuentemente llevaba á la matanza, al incendio y al cadalso. La Iglesia de Oriente, como la de Occidente, experimentaban terribles contratiempos con la guerra de las imágenes, y los hermanos, por su creencia, se trocaban en los más fieros y desalmados enemigos, por la pasion y el fanatismo.

Sucedió en 775 Leon IV á su padre Constantino. Leon excedió á sus mayores en la iconomanía. Hasta hubo de apartarse de todo comercio con la emperatriz su esposa, porque ésta, más asequible al sentimiento que á la razon, conservaba en su gineceo alguna imágen devota que el austero marido no podia tolerar.

Sucedió al cabo en el trono Constantino Porfirogeneto, que era un niño. Entónces su madre la emperatriz viuda, cediendo á sus ideas, propúsose restablecer el culto de las imágenes, para lo cual escribió al papa Adriano invitándole á que convocara muy luégo en Nicea un nuevo Concilio, que en 787 deshizo, con efecto, la obra del constantinopolitano. Díjose en uno todo lo contrario que en el otro, y no faltaron obispos que votaron en total contradiccion

con su primer sufragio (1), pero las decisiones de Nicea no fueron recibidas con igual sumision en todas partes, señalándose en resistirlas muchos prelados de Oriente y de las Gálias.

Declarado Constantino mayor de edad, restableció la jurisprudencia del Concilio de Constantinopla; y Nicéforo, que le sucedió, mantuvo el mismo temperamento, reforzado luégo por Leon V al renovar el edicto de Leon el Isauriano. Repitióse la prohibicion en tiempos de Teófilo, hasta que habiendo empuñado las riendas del Imperio Teodora (842), aniquiló con la espada de las persecuciones á los iconoclastas, despues de ciento veinte años de dudas, disputas y colisiones sangrientas.

Triunfaba, por tanto, la autoridad de Roma en todo el orbe cristiano, pero la semilla iconoclasta no desaparecia.

Renovaron en los comienzos del siglo XII sus pretensiones los vadeses; sostuviéronlas luégo los de Albi, y con el tiempo, calvinistas y luteranos recogieron la herencia de los iconomacos, quebrantando en parte la unidad de la grey católica.

V.

Con todo cuidado hemos procurado concretarnos en este estudio á reseñar los diferentes trances por que ha pasado la idea iconoclasta hasta nuestros dias, sin penetrar en su sustancia. No pedia más la índole puramente histórica de nuestro trabajo, ni ménos el deseo de preparar el ánimo del lector para la investigacion que reclama la bella obra de Vicente Juan Macip, que hubo de motivarlo. Simulacro de Jesucristo, no se alcanzaria su papel en el desenvolvimiento estético español sin la preparacion con que estimamos conveniente ofrecerle. Cuando llegue el momento oportuno, recordándose todo lo que hemos escrito, habrá el exámen ocular de la pintura de revelarnos, no ya los medros técnicos del arte, más la manera como el maestro concibe la belleza divina, dándonos la clave del pensamiento artístico, ó por lo ménos del sentimiento de lo bello predominante en sus contemporáneos.

Antes de acometer este análisis, hemos de conocer en qué tradiciones y modelos pudo inspirarse el artista valenciano, al labrar su peregrina tabla.

Reflexionando sobre lo manifestado anteriormente, parece que tienen razon los que niegan la autenticidad de las imágenes primitivas de Jesucristo. Sin embargo, el abate Martigny, siguiendo á arqueólogos cristianos de mucha fama, piensa que ya en tiempo de Constantino existia un tipo convencional, pues se sabe por el testimonio de Eusebio, que Constancia, hermana del César, rogó al obispo de Cesárea que le procurase un ejemplar de la venerada pintura.

Cien años despues, San Agustin afirmó que los pintores daban al rostro de Cristo las más distintas fisonomías, introduciendo en los cuadros innúmeras variantes. En oposicion á estos asertos, sospecha el Dr. Labus (véanse *Annal. de philosof. chrétienne*, XXI, 357) que desde el siglo II existió en el cementerio romano de San Calixto una imágen del Crucificado, prototipo de la forma hierática á que hoy mismo se atiene la pintura al figurar su semblante.

Careciendo de medios de comprobacion, hemos de concretarnos á decir que en el retrato aludido se ve á Jesús representado en busto, á la usanza de las *imágenes clypeatæ* de los romanos. Los Sres. Spencer Northcote y W. R. Brownlow, en su obra clásica sobre las Catacumbas, titulada *Roma subterránea*, niegan decididamente que en las «Catacumbas exista ninguna imágen auténtica, ni áun ningun tipo convencional de Cristo.»

El uso de la *clypeata imago* se remontaba á los troyanos. Consistia en un escudo perfectamente circular, de metal, en cuyo campo se esculpia en relieve ó se pintaba el perfil de alguna divinidad ó eminencia, pues sólo se ejecutaba esto en casos singulares y como testimonio honorífico muy codiciado. Suetonio, Tácito y Plinio hablan de las *imágenes clypeatæ*.

Los cristianos, influidos por la costumbre, fijaron tambien la faz de Jesús—como señal de respetuoso afecto,—en uno de estos óvalos ó escudos.

Trazado el rostro en forma ovalada, con ligerísima prolongacion por la parte inferior, revela una tranquilidad y

(1) Véase á *Theophane*, *Cedren.*, *ad an. Cons.* 10, 23.

uncion en la fisonomía y en la expresion, que concuerda con la idea que del original nos trasmitieron los evangelistas. Nótase en su mirada un tanto de dulce melancolía: la barba corta, rizada y dividida artísticamente, pero sin afeminacion, y los cabellos separados en partes iguales en la frente y en simétricos bucles, cayendo á modo de marco por las sienes y las mejillas, dan al tipo cierto particular carácter que no es fácil confundir ni desconocer.

Sea ó no tan antiguo como se supone, no puede negarse que el tipo se halla reproducido en varios monumentos del período bizantino. En nuestras visitas al Museo de San Juan de Letran hemos podido comprobar la exactitud del hecho señalado por Bottari y confirmado por Emerico David, quien opina que el estilo de los cinco sarcófagos que contiene la efigie de Jesús, pertenece á la época de Juliano, esto es, al siglo IV.

Tambien se halla reproducida la faz de Jesús en el bautisterio del cementerio de San Ponciano, que el citado Bottari estima de la época del pontífice Adriano I. Mas si alguno de estos testimonios puede consentir la duda, lo que ciertamente no la tolera es el hecho de conservarse la mencionada efigie coronando los mosáicos de los siglos IV, V y VI, en las basílicas de Roma y de Rávena.

Triunfante la Iglesia, elevada á compartir con los Césares el dominio de la sociedad, el arte se apresuró á ponerse al servicio de la enseña victoriosa, y siguiendo las corrientes y los procedimientos del gusto contemporáneo, labró aquellas historias gráficas, donde la alegoría y el emblema ceden un tanto el campo á la manifestacion directa del pensamiento y del tipo religioso.

Descuella Cristo en la cúspide de las escenas figuradas en las ábsides de las iglesias constantinianas. En el antiguo Vaticano, en la Confesion de San Pedro, en San Andrés *in Bárbara*, en San Cosme y Damian, en Santa Práxede, (Roma), en Santa Agata Mayor y en San Miguel (Rávena), la liturgia colocó el rostro del Redentor, trazándolos segun todas probabilidades, con arreglo á las tradiciones greco-bizantinas. Y es de ver que en todas estas pinturas, ejecutadas con mosáicos—circunstancia que las trasmite un excepcional carácter,—los artistas prescindieron de los debates que teólogos y doctores sostenian tocante á la naturaleza física de Jesús. Prevaleció en ellos, sobreponiéndose á toda consideracion abstracta ó metafísica el sentimiento de la conveniencia devota, y áun arriesgándose á incidir en algun recuerdo ó delectacion pagánica, resolvieron expresar con toda la belleza de que eran capaces, los rasgos humanos del Hijo de María.

VI.

Al lado de estos monumentos que, aunque anónimos, nadie refiere á actos maravillosos, conócense otros denominados *acheiropoietes*, que vienen siendo considerados por la piedad cual producto de la voluntad divina, que no consintió la intervencion del hombre en su hechura.

Examinándolos únicamente en la relacion que nos pertenece, no hay motivos bastantes para negarles la antigüedad que comunmente se les asigna. No quiere decir esto que refiramos tales obras á los primeros siglos del Cristianismo—en lo cual asentimos al juicio de Martigny,—pero tampoco entendemos que sean tan recientes como algunos sospechan y áun declaran. La ejecucion, el estilo, el carácter mismo de las obras indicadas arguye lo contrario.

Ninguna de ellas tan célebre como el retrato llamado de la Verónica, que se conserva en Roma, si bien competia con él otro que enriqueció el tesoro de la iglesia de San Silvestre, y que segun Cancellieri se vió por algun tiempo en San Juan de Letran. Otro se conserva aún con exquisito esmero en la iglesia romana de San Lorenzo, y la coleccion Capranesi registra una *terra cotta*, originaria de las Catacumbas, que no deja de ofrecer belleza como dibujo y hasta como modelado y relieve.

Escritores autorizados sienten que tanto esta escultura como la que se supone que el mismo Redentor envió al rey Abgare, son reproducciones ó imitaciones de los retratos que los gnósticos veneraban. La idea no entraña violencia alguna. Ateníase el gnosticismo con mayor decision que las otras ramas de la familia cristiana primitiva, á la tradicion pagana, y en este concepto gustaba, con ahinco, de las representaciones materiales de la divinidad, que asociaba á sus abstrusas ideas metafísicas y al simbolismo originalísimo de su liturgia.

Consta que una mujer de la secta de Carpocrate, llamada Marcelina, reunia en su oratorio las efigies de Cristo,

Pitágoras, San Pablo y Homero, y no se necesita de singular erudicion para saber que el emperador Alejandro-Severo, un siglo despues del hecho citado, adoraba en su larario al Dios de los cristianos, á quien acompañaban Abrahan, Orfeo y Apolonio de Tiana. De la práctica comun entre los gnósticos, ofrécenos más de una prueba la glíptica, y aunque no carecen de mérito artístico estas representaciones, la crítica imagina que no revelan la pureza con que se recomienda la ántes mencionada pintura de la Catacumba de San Calixto.

Indudablemente éste ha sido el patron que luégo siguieron los artistas más nombrados del Renacimiento, aunque no todos con igual suerte en la manera de sentirlo y de manifestarlo; y tambien la que más se acomoda al sentir de la Iglesia. Reservándose ésta su juicio en la controversia suscitada por los padres en órden á la belleza ó fealdad de Cristo, inclinóse desde un principio á creer que sin afirmar que el Redentor gozara de una perfeccion física, resultado de la regularidad y armonía en sus facciones, debia considerársele bello, mediante la expresion augusta del rostro, puesto que segun San Jerónimo, el brillo y la majestad divinas, ocultos en la carne, irradiaban en la faz humana de Jesús, dotándola de un encanto que atraia y subyugaba á cuantos recibian la dicha de contemplarla (1). Obra la Iglesia con perfecto derecho discurriendo á este tenor. Desde el momento en que se abandonaba el emblema y el simbolismo de las primeras edades, y que se pedia auxilio á la forma humana para representar la idea divina, encarnada en el Maestro por excelencia, no habia medio de negar la belleza de un cuerpo, tabernáculo de la esencia divina. A todas las sutilezas de los Doctores oponian los artistas y los fieles sus sentimientos piadosos, que brotaban del corazon; y mientras los unos decian que Cristo llevó su sacrificio hasta revestir formas vulgares, las muchedumbres pensaban que siendo resúmen de toda bondad moral, tambien debia de ser prototipo de toda perfeccion física.

VII.

Tal debió ser la creencia predominante, especialmente, entre los latinos, si bien la práctica no caminó siempre de acuerdo con este cánon, ántes por falta de elementos y sobra de ignorancia técnica, que en consecuencia de un sistema constante y reflexivo. Concediendo que al misticismo de la primera Edad-media y á la reaccion espiritualista que se desencadenó contra las afirmaciones del naturalismo politeista, deben de hacerse en mucho, responsables de la sequedad, dureza, y hasta repugnante barbarismo de los tipos piadosos, engendrados al calor de la liturgia, cumple reconocer que en tales flaquezas tiene mucha parte la decadencia á que habian venido las artes del diseño, como resultado de complicaciones sociales que no necesitamos anunciar para que salten á los ojos de los ménos avisados.

Aun sabiéndose que el cristiano del medioevo sacrificaba la forma á la idea, lícito es pensar que en gran escala la flaqueza de las pinturas al fresco, de las miniaturas y de los relieves y esculturas entónces engendrados, no procede totalmente de aquella circunstancia, sino que en la mayoría de los casos es hija de causas externas y accidentes transitorios de otro órden, que en nada se relaciona con la filosofía del arte propiamente considerado.

Nada tan levantado como el concepto que de la divinidad se forjó el artista cristiano; mas sus recursos naturales y su habilidad, no le permiten ejecutar lo que medros superiores del tecnicismo habian de traer en los esplendores del Renacimiento. Y además de esto, la manera de sentir la naturaleza, sin ser justa, no era del todo arbitraria: su ideal artístico, si ideales hay hablando con el rigor científico, acomodábase á figurar el tipo humano con cierta austeridad de líneas, color y modelado, que no respetaria el sensualismo sin freno de la reforma neo-clásica. Ni se pida la suma expresion del arte figurativo del medioevo á la escultura ó á la pintura mural, sino á la miniatura y á la iluminacion de manuscritos.

Llega un dia en que el pergamino ofrece la faz de Cristo con la más delicada y mística expresion, vaciándola en el sentimiento verdaderamente piadoso y místico que de la divinidad se han formado las inteligencias.

Dos tendencias capitales dominan entónces en el conjunto: en los códices griegos persiste la tradicion clásica más

(1) In Matth. I, 9, cita de Martigny

ó ménos bastardeada; en los latinos y occidentales, el estilo hace presumir las glorias pictóricas á que presidirá Giotto.

Brotó de una y otra la iconografía cristiana, sin que sea, por otra parte, permitido negar la constante revelacion de la estética greco-romana en la esfera del arte cristiano, y de la cual son mensajeros los monjes escribas y los pintores bizantinos que acogen bajo sus bóvedas los Cenobios de Occidente.

Son las Biblias moralizadas de tan interesante ciclo, testimonio irrecusable de las evoluciones que experimenta el arte cristiano, que insensiblemente organiza una iconística en perfecto acuerdo con la ortodoxia. No desconocemos, al escribir estas líneas, que el arte de la Edad-media es hierático, y consiguientemente no le pedimos lo que habremos de exigirle cuando siguiendo los medros de la civilizacion, entre en el período docto ó sea en el de la asociacion feliz del pensamiento y de la forma.

Durante aquella primitiva tentativa, el artista se subordina á la clerecía que reina con poder incontrastable. Favorécele la religion con el candor de sus afectos y la ingenuidad de sus dictados; mas al par le detiene, le cohibe, y le ahoga encerrando toda expansion en el círculo inflexible que traza la cláusula del sacerdote.

Dudoso es que el arte hubiera podido cobrar vuelo y remontarse á nobles florecimientos siendo mero oficio que utilizaban clases privilegiadas; mas no por esto somos de los que desconocemos que las bellas artes, áun sin menospreciar las conveniencias cristianas, granjearon medios positivos, hoy todavía encanto de los ménos enfervorizados por la piedad.

VIII.

No se pasa de una vez del arte hierático al naturalista. Acomodándose á los progresos de los tiempos, se trasforma el primero hasta convertirse en el arte sabio, donde se mezcla lo verdadero y lo bello (1). Entónces el artista, sin olvidarse de las leyes estéticas y de las conveniencias religiosas, y áun sociales, procura respetar la naturaleza. La posesion, el goce de lo bello entraña irresistibles seducciones; el alma, dice un autor, olvida fácilmente lo verdadero, que es el principio de la belleza, para arrojarse en brazos de los sentidos que la inducen á perpetuar y multiplicar sus agasajos y deleites.

Llegado este caso, el arte no mira á lo infinito, ántes bien se detiene en el atractivo de los muros palacianos, de las mansiones patricias, y de las perspectivas livianas y puramente mundanales. Las riquezas, con sus tiránicos caprichos, la voltária moda, con sus gustos livianos y pasajeros; hé aquí en el tercer período de la evolucion estética las fuerzas á que el arte obedece.

Desapareció el equilibrio del ciclo anterior. Ahora domina la exageracion, como dominaba en otro concepto durante la época hierática. La sevicia de la primera, se ha trocado en la libertad de la licencia. Pintaban los monjes de los siglos x, xi y xiii sin inspiracion y sin fantasía; eran ante todo obreros cohibidos que la comunidad, el cabildo ó el donador devoto hacian trabajar á su talante. Cuando impere desbordado el Renacimiento, los maestros serán esclavos en su misma altanera independencia, de las costumbres mal regidas. No pinta Rafael lo que quiere, pinta lo que puede dentro del sensualismo, sin contrapeso que por todas partes le agobia. Entre las durezas de la manera bizantina y del arcaismo y las flaquezas del período que Miguel Angel ilustra, hay un paréntesis de noble y elevada significacion dentro de la historia del arte cristiano, paréntesis que se llama Giotto y Cimabue, Orcagna y Beato Angélico, Mantegna y Peruggino. Esto en lo exclusivamente peculiar á Italia; que saliendo de sus fronteras y trasladándonos á la Península, la verdadera pintura cristiana tiene valentísimos soldados en Luis de Vargas y en Morales, en Villegas, Marmolejo, en Alejo Fernandez, en Luis Dalmau y en Correa, quienes con otros no ménos meritísimos, dicen que si bien España entró en la senda de las reformas estéticas despues que Italia y Alemania, no dejó de emularlas con frescas, delicadas, insignes muestras de la sensibilidad exquisita y del gusto acrisolado de nuestros padres.

Ni al encomiar sin tasa la pintura litúrgica ó cristiana, estamos léjos de condenar definitivamente la reforma neo-

(1) Véase á Cartier á quien seguimos en este punto.

clasica. Sobre que entendemos — y ya ántes lo hemos dejado entrever — que la tradicion greco-romana no se interrumpió nunca en las sociedades romanizadas, y buen testimonio son de esta verdad monumentos literarios tan insignes como *La Historia Troyana*, el *Poema de Alexandre*.

Calculamos que la supremacía del Renacimiento, si perjudicó á la estética cristiana — en cuanto antepuso la forma sensual á la idea mística, — trajo consigo ventajas técnicas que bien pueden estimarse como legítimos merecimientos.

No ahora, en que la moda suscita terribles y violentas diatribas contra el Renacimiento de parte de cierta escuela, pero cuando los mismos que fuera del Acrópolo no veian sino oscuridad, inexperiencia y mal gusto, continuaban la crítica de los literatos de la Enciclopedia y del condillacismo llamando «bárbara manera gótica,» á la que habia producido los bellos ó por lo ménos interesantes dípticos, trípticos y retablos que atesoran nuestras catedrales, iglesias y museos, nosotros hacíamos justicia al arte románico, condoliéndonos de la exageracion y tolerancia de los culteranos.

Al verlos ahora seguir el dictado ajeno y reconocer la significacion legítima del Renacimiento en la historia moderna, deberíamos congratularnos del fenómeno si no sospecháramos que un nuevo género de apasionamiento se oculta bajo la aparente justicia y legitimidad de tales censuras. Al presente, todo lo que dice reforma neo-clásica, es malo, perverso, y por tanto condenable; ahora del lado allá del siglo XV no hay más que bondades y armonías, y del lado acá solamente dislates y malevolencia. El medioevo artístico fué el bien sin mezcla alguna de mal; el Renacimiento es el paganismo, enturbiando con el fango de la sensualidad la pura linfa de la moral cristiana. No es la verdad crítica amiga de semejantes extremos. Buscar ó proponerse lo absoluto en las instituciones humanas es hipotecar la razon en manos del error.

Reconociendo que la pintura, más que la escultura, perdió su doble carácter tropológico y anagógico con el triunfo del neo-clasicismo, cúmplenos recordar que de todos modos el arte al llegar al siglo XVI, y áun ántes, habia fatalmente de apartarse de la línea que recorria desde las centurias IX y X, porque mudados los grandes fines de la vida, ésta no se inspiraba como hasta entónces en un concepto sumo religioso, sino que se fijaba al par y quizá con más energía en fines inmanentes que pedian otro linaje de necesidades y manifestaciones. Visto el caso con el criterio exclusivo de la liturgia, el Renacimiento fué un mal terrible, aportado y robustecido grandemente por los mismos á quienes tocaba repelerlo ó retardar su llegada, más en la marcha general del arte, el neo-clasicismo fué una evolucion lógica, donde los defectos no llegan nunca á mezclarse con las ventajas.

No se ocultan á nuestra desapasionada atencion las flaquezas del Renacimiento. Estudiándolo con reflexiva calma, en todas y cada una de sus direcciones, vémosle señorearse de las inteligencias y convertirse en instituciones cortadas en el patron clásico, tan contrario al genio individualista y autonómico de los pueblos occidentales. Siguiéndole en sus derivaciones lógicas, le hacemos responsable de los errores gubernamentales, literarios y filosóficos que presenta la historia de los pueblos romanizados durante los siglos XVI, XVII y XVIII, y pensamos que en la situacion presente de los latinos sólo la reversion á los genuinos principios de la cultura romántica, puede llevarles á compartir con otras gentes, la hegemonía moral que segun todas las señales han perdido temporalmente.

A pesar de todo, el Renacimiento trajo en pos de sí grandiosas conquistas como método y como procedimiento, sobre restaurar estudios de que grandemente necesitaba el hombre para la prosecucion de sus fines racionales.

IX.

Mas hurtándonos á un debate que, sin ser impertinente á nuestra indagacion, excede los términos de la empresa que hubimos de acometer, tiempo es ya de fijarnos en la joya pictórica que puso la pluma en nuestras manos, en la ocasion presente. Sentada la doctrina, acopiados los materiales que la crítica necesitaba para juzgar y fallar en justicia, llegada es la hora de penetrar sin desconfianza en el exámen á que nos sentimos inclinados.

En anterior monografía bosquejamos los principales rasgos de la fisonomía artística de Vicente Juan Macip, sobre escribir su biografía con sujecion á los documentos más auténticos y nuevamente descubiertos. Nada tenemos que rectificar ni añadir en lo tocante á tales extremos, y por consiguiente remitimos al lector á lo que entónces escri-

bimos. Mas no es posible que dejemos de hacer notar la honrosa significacion que en la historia del arte nacional corresponde á Vicente Juan Macip, confirmando lo que sobre este punto indicamos anteriormente.

Nuestro pintor en todas sus obras, pero con más precision en la que ahora nos ocupa, fué emblema y símbolo de la complexion moral de la raza á que correspondia. Algunas líneas más arriba lo afirmamos: la pintura cristiana tuvo entre nosotros valientes sostenedores, que volvieron por sus menoscabados fueros cuando ya era cierta su decadencia en Italia. Macip ocupa en sus filas privilegiado lugar, pues aparte de todos sus merecimientos, el artista valenciano hubo de señalarse en la manera de concebir y expresar la belleza física de Cristo con elementos y rasgos tan propios y singulares, que no es permitido confundir los testimonios que de él nos quedan con los de ningun otro maestro, ni ménos posponerlos á los de los más granados y perfectos.

En este campo Macip es una especialidad sin copia. No sin razon pudo escribir Stirling que si Rafael no fué nunca sobrepujado en la pintura de la Vírgen, á Macip debe considerarse como el pintor por excelencia, de su divino Hijo (1). La pintura que acompaña á esta monografía testifica el aserto del crítico inglés. Ningun otro maestro voló tan alto en la manera sublime de concebir el tipo del Hombre-Dios, ni hubo pincel que le aventajase en el modo de expresar su idea.

X.

Examínese sin prevencion alguna la tabla que estudiamos, y habrá de hallarse justificada nuestra doctrina. Recordando los cuadros de Macip, que hasta el presente llegaron, descubren la particular aficion que mostró hácia el rostro de Cristo. Conócense, por lo ménos, cinco tablas suyas consagradas á reproducirlo.

De ellas, dos enriquecen el Museo provincial de Valencia, una la catedral de esa misma ciudad, y las dos restantes el Museo Nacional de pinturas del Prado, de los cuales el núm. 764 del Catálogo vigente es el que nos ocupa.

Reune la tabla circunstancias que nos la recomiendan bajo conceptos varios. Hállase representado Jesucristo en el apogeo de la lozanía y de la virilidad, si bien su belleza está intimamente unida—en el pensamiento y en la voluntad del artista—á la perfeccion moral, siendo aquella manifestacion apropiada de la segunda. Quiere decir esto que Macip se apartó, todo cuanto su piedad y su ingenio consentian, de la manera como los pintores del Renacimiento italiano habian concebido la personalidad de Jesús.

No somos los primeros en advertir esta diferencia: Stirling dijo que en la paleta de los artistas de Roma el Salvador parecia, frecuentemente, algo semejante á un hermoso Apolo inspirado por el recuerdo de los mármoles helénicos; mientras en Venecia, el realismo particular de aquellos maestros, hijo, en mucho de la condicionalidad histórica, indúceles á labrarlo con los rasgos característicos de un representante de la raza de los Barberigos ó Contarinis.

En el primer caso, pecaba el arte por exceso de idealismo, siquiera la inspiracion fuera mayormente sensualista; en el segundo, la realidad burguesa del simulacro debia de perjudicarle, bajo otro concepto, rebajando el tipo hasta el nivel de lo más vulgar y humano.

Aun registra la historia del arte italiano otros testimonios donde es mayor todavía el desconocimiento de lo que pedia la iconística, en lo privativo de este punto. Sin romper la valla del espíritu pagano, los pintores del Tíber daban á sus lienzos cierta majestad y nobleza; no así los de Bolonia, en cuyos cuadros Jesús aparece cual un Adonis afeminado, que excluye de la mente toda idea de superioridad moral y de perfeccion sobrehumana.

El mismo Leonardo de Vinci, cuyas dotes relevantes fuera despropósito desconocer, estuvo poco acertado, segun Stirling, en la manera de tratar el asunto. «Aun cuando hubiera terminado, dice este crítico textualmente, su celebrada Cena, con dificultad hubiera podido exceder el noble estilo de Joanes.» Ni ha de juzgarse arbitraria esta opinion si se considera que el maestro valenciano, sobre pertenecer á otra raza de artistas bastante diferente de las que

(1) *Artists in Spain*, tomo I, pág. 359.

el Renacimiento avalora, trabajaba á la vez, guiado por principios y fines harto divergentes de los que regian á romanos, venecianos ó boloñeses.

Era Joanes el sentimiento estético-religioso del pueblo español elevándose hasta la vision de lo divino en la naturaleza mortal del Cristo. Habia Morales alcanzado el aspecto austero y hasta trágicamente bello del tipo. Joanes, influido por otro linaje de hechos, y distinta educacion, con más alta cultura, y una sensibilidad más concertada, excluia de la concepcion todo lo que argüia flaqueza, y el dolor y la congoja la traian sin remedio. Vió Morales al Hombre, que áun siendo Dios, sufria acerbos dolores; Joanes quiso volar más alto y llegó hasta lo teológico.

Y así se comprende que léjos de inspirarse en el arte contemporáneo dilatara su mirada hasta los recuerdos de la primitiva iconística, y que sus cristos fuesen legítima evolucion de aquellas arcáicas pinturas, cuya propiedad reclamaban los santuarios de Santa Domitilla ó San Ponciano. Sin negar que Joanes concibió su Hombre-Dios, buscando la idea fundamental en la poesía salomónica, en los Evangelios y en las visiones apocalípticas (1), es evidente que las piadosas antiguallas que hubo de gozar durante su permanencia en Italia contribuyeron á magnificar en su fantasía la concepcion que sus creencias y su gusto debian sugerirle. Ni es ménos notoria en su pincel la influencia de la pintura cenobítica de los monasterios de la Ombría. Concíliase lo puramente hierático en su paleta con la reforma clásica en cuanto decorosamente puede tolerarla el dogma. Hay arcaismo en sus tablas y á la vez como tecnicismo y naturalidad, la frescura de los modernos crecimientos del arte.

Compárase la efigie que estudiamos con los dos testimonios ántes citados. ¡Qué misteriosas relaciones entre unos y otro, qué semejanzas tan delicadas pero sustanciales entre lo moderno y lo antiguo! Vicente Juan Macip es el pintor del siglo XVI trazando la figura de Cristo, siquiera en su obra, viva la arcáica tradicion que se asienta en las primeras centurias del cristianismo.

XI.

Afirman los anticuarios que la efigie del Redentor fué pintada en los monumentos más antiguos, representándosele jóven y de agraciado aspecto. Una tradicion de que se hizo eco Teodoro el Lector en el siglo VI, declaraba que tuvo los cabellos ondulados y poco espesos. Con arreglo á ella se figuró la cabellera.

Pocas veces se acostumbró á cubrirle la cabeza. Esto no obstante, en algunos sarcófagos muéstrase con una gorra ó bonete aplanado, más reducido que el que los judíos usaron en las representaciones escultóricas de sus sepulcros (2).

Desde los tiempos de Constantino se acostumbró rodear la augusta cabeza de un nimbo, y en el siglo VI para distinguir al Salvador de los ángeles se hizo aquel crucífero, incluyendo tambien en su círculo el acostumbrado monograma.

Poco modificó Macip estas cláusulas. Dejando á Morales la pintura de lo patético, afanóse en hacer atractiva la imágen del Hombre-Dios, traspasándole los más suaves y bellos caractéres. La túnica es siempre de un color violeta que llega hasta el ceniciento. Cubre el hombro y brazo izquierdo, rojo manto que cae sobre la espalda, y mientras en la mano derecha ostenta la consagrada Hostia y en ella estampado el misterio de la Crucifixion, en la izquierda sostiene un hermoso cáliz aurífero que esmaltan piedras preciosas.

Parece que en la pintura de esta joya, Macip se atuvo á reproducir, con algunas variantes, el «santo cáliz,» que en su tesoro custodia la catedral valenciana. Quiere la tradicion piadosa que este cáliz sea el mismo que sirvió en la Cena de Jesús con los Apóstoles, mas prescindiendo del valor con que por tal modo pueda ofrecerse ante los fieles, realmente es una presea de mérito artístico-arqueológico, que perteneció al célebre monasterio de San Juan de la Peña (3).

(1) Así lo siente Stirling.

(2) Véase á Martigny para todos estos detalles.

(3) Este cáliz está labrado en ágata que enriquecen piedras preciosas. Su estilo revela su antigüedad. Hay en él rasgos de la ornamentacion bizantina, y aunque no procede de este período, puede decirse que es un testimonio de la orfebrería española en la Edad-media.
Véanse: *Journal d'un voyage en Espagne*, por el abate Bertaut de Rouen. — París, 1669 y Pons en el tomo IV de sus *Viajes*.

Lo verdaderamente interesante es la cabeza del Redentor. Macip, como hemos afirmado, se inspiró en las ideas del antiguo y nuevo Evangelio para pintarla, y debió tener conocimiento de los simulacros del arte primitivo cristiano que en los museos é iglesias de Roma se conservaban.

Hállase la cabeza gallardamente dibujada é inclinándose algo á la derecha. Cae sobre los hombros la abundante cabellera, de color castaño-claro, que en la frente se divide en iguales partes. Las ondulaciones del cabello se suceden sin violencia desde la parte superior hasta formar un apropiado marco que hace resaltar los rasgos de la fisonomía. Y es ésta tan noble como majestuosa. Están las cejas delicadamente trazadas, como el bigote y la barba, que se divide en dos simétricos mechoncillos. Nada tan dulce y simpático como la expresion del rostro, donde se destaca algo realmente que pertenece á la iconística cristiana más pura.

Siguiendo la antigua tradicion, cubrió Macip con oro el fondo de la tabla, y rodeando la cabeza repitió el nimbo crucífero que aparece en la pintura de San Ponciano.

Demuestra la Hostia en la derecha mano, la evolucion y crédito que el misterio de la Cena habia alcanzado dentro del catolicismo, y es señal cierta de la resonancia que en la esfera del arte obtenia á la sazon, la idea de la Eucaristía, segun la comprendia y propagaba la Iglesia.

XII.

Fijándonos en este detalle, al parecer subalterno, descúbrese en la tabla una significativa enseñanza, que demuestra cuál era el temperamento religioso del artista y del pueblo á que pertenecia, en el instante en que se producia la obra.

Es la Eucaristía, segun los teólogos católicos, el gran Sacramento de la union, por el cual se realiza la oracion del Cristo, Pontífice supremo. «Vos en mi y yo en ellos, á fin de que sean consumados en unidad.» Esta unidad del hombre con Dios, dicen aquellos, es la union sacramental íntimamente enlazada á la union moral, y que está muy léjos de ser una union panteística (1). La union realizada por dicho Sacramento, es aquella por la cual el hombre es, no solamente unido á Dios en Jesucristo, sino tambien en los otros hombres, que se hacen todos miembros del cuerpo de Jesucristo y hermanos unos de otros. Fundándose en esta doctrina, el Concilio de Trento consideró la Eucaristía en la Iglesia, como símbolo de la unidad y del amor con que el Salvador unió á todos los cristianos entre sí y de que quiso verlos unidos. Y además de esto, el mismo Concilio con la Iglesia, estimaron que la presencia de Cristo era real en este Sacramento, así como afirmando la transustanciacion, afirmaban que el pan se convertia en el cuerpo y el vino en la sangre del Crucificado.

Compréndese sólo con decir esto la importancia de la Eucaristía dentro del catolicismo, pero resalta más cuando se recuerdan los ataques de que ha sido blanco de parte de muchas ramas de la familia cristiana. Desde el siglo IX al XVI muchas fueron las herejías condenadas con motivo de este dogma, pero ninguno de los reformadores llegó hasta el radicalismo de Zwinglio, quien con su secta quiso descubrir de un golpe toda la significacion y virtud de la Eucaristía (2). Tambien Lutero rechazó como Zwinglio la transustanciacion, pero sostuvo la presencia real contra aquél y otros reformadores, y aunque luégo se suscitaron algunos arreglos, autorizados teólogos católicos sostienen que, tanto en Alemania como en Suiza, prevaleció la opinion de Zwinglio (3).

Resulta de lo que hemos expuesto con tanta brevedad, que el misterio representado en la tabla del Museo Nacional es un emblema peculiar de la creencia católica, y dice la actitud que en las luchas de religion de los siglos XV, XVI y XVII tenia España.

---

(1) Profanos en estas materias, nos contraemos con todo cuidado al tratarlas á lo dicho por los doctores católicos Wetzer y Weste en su Diccionario de Teología católica, publicado con licencia de la autoridad eclesiástica.

(2) Véase el citado Diccionario, tomo IX, pág. 352.

(3) Véase en el mismo tomo pág. 353

XIII.

No ya en lo propio á la estética y á lo que llamaríamos la concepcion moral del asunto, si tambien en aquello que mira al aspecto histórico—dentro de la piedad y de la fé—Macip se atuvo á los textos bíblicos.

San Mateo, en el cap. XXVI de su Evangelio, dice: «Y cenando ellos (los apóstoles), tomó Jesús el pan y lo bendijo y lo partió y lo dió á sus discípulos, diciendo: «Tomad y comed: este es mi cuerpo,» y tomando el cáliz dió gracias y se lo dió, diciendo: «Bebed de éste todos: porque esta es mi sangre del Nuevo Testamento, que será derramada por muchos para remision de sus pecados.»

Refiere San Lúcas del mismo modo la institucion de la Eucaristía, cap. XXII, si bien añade: «Haced esto en memoria de mí.»

Eligió nuestro pintor el instante en que Cristo tomaba el pan y el cáliz para distribuirlos entre sus discípulos, sólo que siguiendo las modificaciones introducidas en la Iglesia, dió al cuerpo transustanciado la forma consagrada últimamente por el catolicismo.

En un principio la hostia, dicen los teólogos, se diferenció poco del pan ordinario, pero bien pronto se quiso representar hasta de un modo sensible el fin del misterio, dando al pan del sacrificio, la forma de un disco, puesto que la forma circular parecia símbolo de perfeccion. Pusieron asimismo adornos en el pan destinado al sacrificio, por ejemplo, la imágen de un cordero, una bandera triunfante, ó letras *JHS*, *XPC*, *NIKA*, estableciéndose, por último, la forma hoy adoptada.

Macip figura, en el campo de la hostia, con alto sentido teológico, el Misterio de la Crucifixion, síntesis de la obra del Redentor, término histórico del sacrificio y representacion sintética de toda la doctrina evangélica; y de este modo completaba la significacion litúrgica y los alcances docentes de su obra.

Tambien ha introducido algunas otras variantes en el tipo hierático, aunque siempre subalternas. Por ejemplo, la túnica de Cristo se pintó en los más antiguos ejemplares, de acuerdo con los Doctores, de color blanco, aludiéndose á la pureza de su doctrina y hasta á las escenas del Tabor y del Pretorio y á la vision apocalíptica, donde se dice que las vestiduras del Justo eran albas. Alterando Macip esta tradicion, dió á la túnica un color entre ceniciento y violado.

El *pallium* ó manto tambien fué blanco casi siempre. Dándole otro tono Macip, atendió principalmente á las conveniencias estéticas, que indudablemente ganaban con el contraste de los colores. Por lo demás se atuvo á la significacion tradicional del color rojo ó purpúreo, que implica la majestad, la grandeza y el poderío de quien lo usa.

XIV.

En la monografía que consagramos á estudiar una de las tablas de la vida de San Estéban, original de este mismo autor hicimos el exámen de sus méritos y cualidades como mero artista. *Jesucristo mostrando la Sagrada Eucaristía* no desmiente, antes confirma plenamente nuestros juicios.

Macip durante su residencia en Italia se asimiló los progresos técnicos de la pintura, mostrando constante inclinacion á la manera ó escuela cristiana, personificada en los maestros de la Umbría y en el mismo Rafael mientras siguió las enseñanzas de Peruggia. Reconociéndolo así, hay que convenir en que el maestro valenciano no se limitó á imitar servilmente el estilo ajeno. Sus obras declaran lo contrario. En ellas se descubre originalidad é ingenio y un propio sistema en el modo de sentir los colores y de entonarlos.

Nuestra tabla, como dibujo, composicion y color reune tales méritos que no parece hipérbole el dicho de algun autor cuando llamaba á Juanes el Rafael de España. Y sin embargo, descúbrense en Juanes partes, que sin colocarle

más alto que el divino Sanzio, le mejoran considerable aunque parcialmente. La dulzura que ha trasmitido á su pintura, como expresion, permite con fundamento considerarle como el primer pintor de Cristo. No conocemos paleta alguna donde Jesús se muestre con tan alta belleza, pero belleza varonil no afeminada, belleza digna é imponente que inspira, ántes que otros sentimientos, ideas de majestad y de grandeza. Y la sencillez candorosa del semblante concurre al efecto apetecido y el conjunto dice paladinamente los grandes y rápidos crecimientos del arte pictórico nacional, como ninguno empujado á su apogeo con segura al par de rápida carrera.

Es la tabla en cuestion precioso monumento de nuestras glorias estéticas, y aunque no única en su clase, constituirá siempre noble motivo de estudio para críticos y profesores, porque el Jesús de nuestra nacional Pinacoteca no desmerece en nada de los que codiciosa de su fama, guarda con legítimo envanecimiento Valencia.

Magníficos son, con efecto, los tres Cristos que en su Museo provincial y en la catedral ostenta aquella metrópoli, justificando con su testimonio lo que hemos escrito en órden á las especiales dotes de que parecia adornado Macip, para la pintura de este simulacro. Nivélanse todos en las cualidades que al madrileño distinguen, siendo objeto de admiracion para propios y extraños.

Si á esto se agrega que en las representaciones de la Cena mística, que tambien guardan el mencionado Museo y la catedral valenciana, el rostro de Cristo concuerda siempre con el ideal fijado por el artista, concluiremos asintiendo al dicho de la crítica, cuando sostiene que en la pintura del Salvador, Macip es el que más alto se ha elevado.

XV.

Como complemento, en las que se nos alcanza, del catálogo de las obras auténticas de Macip, citaremos en este sitio las que en Valencia se conocen.

EN EL MUSEO PROVINCIAL.

Dos tablas representando al Salvador del mundo.
La Concepcion, ó la Coronacion de la Virgen, que los pareceres andan divididos tocante á este cuadro.
La Asuncion.
Ecce-Homo.
La última Cena.

EN LA CATEDRAL.

El Bautismo de Cristo (sobre la pila bautismal).
El Salvador (en la capilla del Santísimo).
La Caida de San Pablo (en la sacristía).
La última Cena (en la sacristía tambien).

EN LA IGLESIA DE SAN ANDRÉS.

La Virgen llamada de la Leche.
La Piedad, sostenida por dos ángeles.

EN LA IGLESIA DE SAN NICOLÁS.

La última Cena.
La Coronacion de la Virgen.

La Creacion (contiene cuatro cuadros).
La Circuncision.
Una batalla.
El Castillo de Sant Angelo (Roma).

EN LA IGLESIA DE ALBAL (cercanías de Valencia).

La Virgen con el Niño.

EN LA GALERÍA DEL SEÑOR MORODEZ, DE VALENCIA.

La Adoracion de los Reyes.
La Crucifixion.
Ecce-Homo.
San Joaquin.
Santa Ana.

EN LA COLECCION DEL SEÑOR PERIS, CANÓNIGO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA.

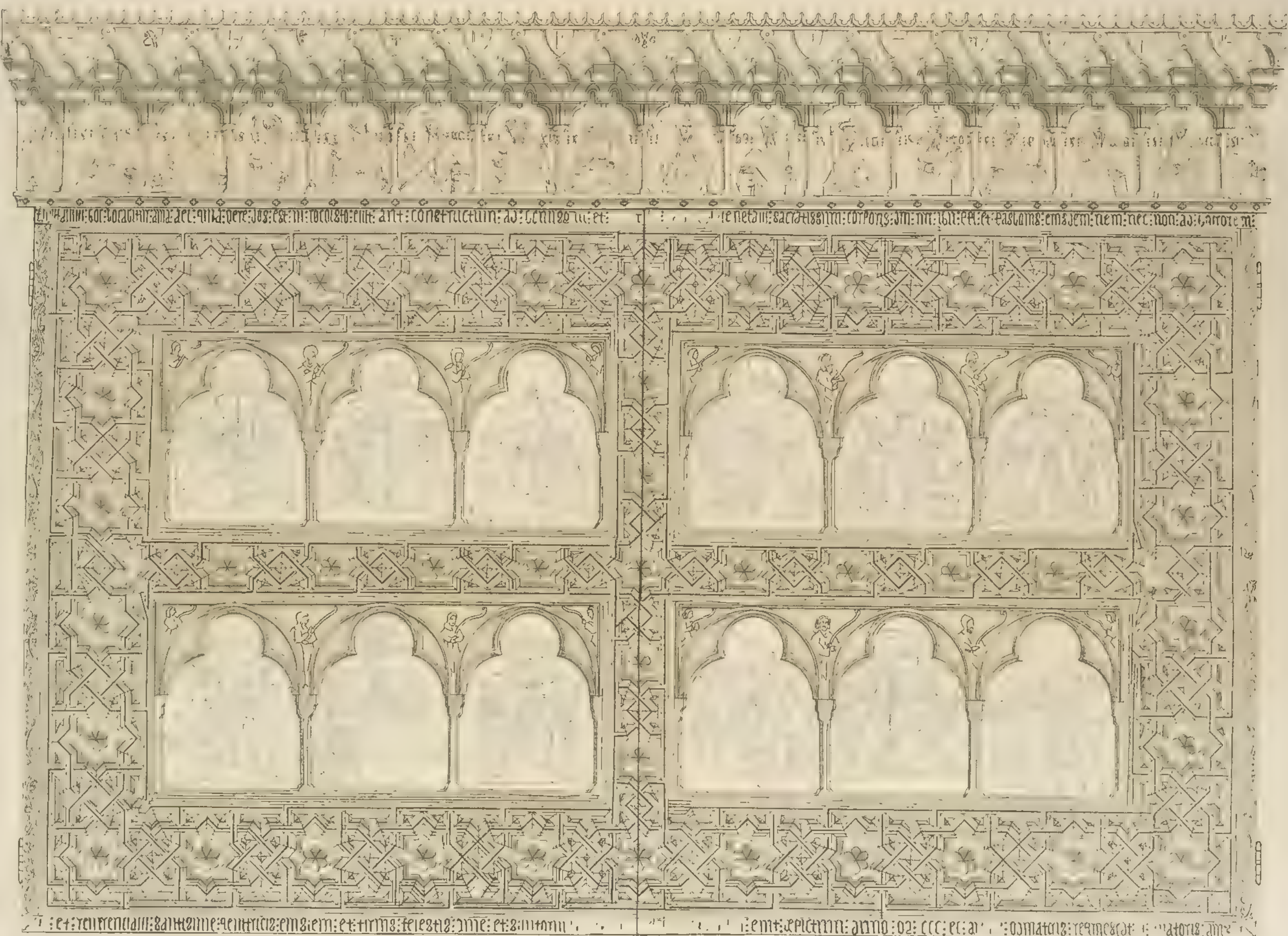
La Sacra Familia.

EN LA IGLESIA DE SAN SEBASTIAN (extramuros de Valencia).

San Francisco.

EN LA COLECCION DEL SEÑOR FERRER, EN VALENCIA.

El Nacimiento de Jesús.



GRAN TRÍPTICO MUDÉJAR QUE SE CONSERVA EN LA ACADEMIA DE LA HISTORIA



J. Contreras dib.º y cromolitog.º — Lit. Donon. Madrid

CARA INTERIOR DE LA HOJA DERECHA EN EL GRAN TRÍPTICO MUDEJAR

que se conserva en la Academia de la Historia



F. Contreras cromo.t.ª | [illegible] | [illegible]

FRENTE INTERIOR DEL GRAN TRÍPTICO MUDEJAR

que se conserva en la Academia de la Historia

GRAN TRÍPTICO-RELICARIO

DEL

MONASTERIO DE PIEDRA EN ARAGON,

CONSERVADO

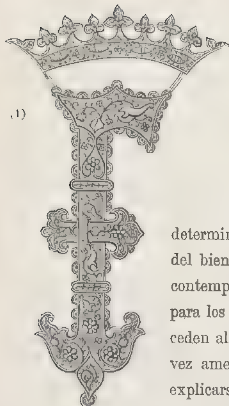
EN EL GABINETE ARQUEOLÓGICO DE LA REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA:

POR EL ILLMO. SEÑOR

DON JOSÉ AMADOR DE LOS RIOS,

Individuo de número de las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes de San Fernando, Catedrático del Doctorado en la Universidad Central, Inspector general de Instruccion Pública, etc.

INTRODUCCION.

(1) 

ORZADA ha vivido hasta ahora la España del siglo XIX, y no aparece aún libre del achaque, á mostrarse en dolorosa contradiccion, la cual se ha reflejado, y se refleja todavía, así en las esferas de la vida política como en las de la vida científica, artística y literaria. Sujeta á una ley fatal, cuyos efectos no le ha sido posible esquivar, ha luchado y lucha vigorosamente en el seno de nuestra actual sociedad, y por tanto de nuestra cultura, el ardiente, aunque vago é indeterminado anhelo del progreso, que todo lo sacrifica á un bello ideal no más determinado y realizable, y el más generoso y más cumplidero deseo de caminar en busca del bien con planta firme y segura, fundando la realizacion de otro bello ideal, mejor contemplado y discernido, en las lecciones de la historia. Nada, ó muy poco importa, para los que obedecen al primer impulso, lo pasado: todo lo es, en cambio, para los que ceden al segundo. Aquéllos arrastrados, á pesar suyo, por el huracan, que más de una vez amenaza con derribar el edificio social; cegados por un entusiasmo que sólo puede explicarse con el lenguaje del fanatismo, hánse armado, ora de la tea incendiaria, ora de la piqueta destructora, para reducir á cenizas ó convertir en escombros las obras de las pasadas edades: éstos, movidos de un espíritu realmente progresivo; animados por el infatigable afan de la verdadera ciencia; con la fecunda fé de quien concibe en perfecta unidad la historia y la civilizacion de los pueblos; con la piedad de quien contempla en los monumentos de ciencias, letras y artes los venerandos restos de la antigua cultura, formando otros tantos eslabones de la gran cadena que constituye la humana vida, acuden, áun á riesgo del

(1) Tomada de las guardas de un precioso códice de las *Partidas*, que perteneció á Isabel la Católica (siglo XV)

menosprecio y del vilipendio, á los mismos escombros por aquellos producidos y hacinados, á recoger, salvar y depositar en bibliotecas, academias y museos las venerandas cuanto desdeñadas reliquias.

En esta incesante lucha, que se reproduce con nueva intension y mayor estrago á compás de los sacudimientos políticos, de que es desdichada víctima nuestra España, y en que hace más de treinta y cinco años hemos tomado nosotros una parte activa en defensa de nuestra vilipendiada cultura, han perecido en verdad muchos y muy estimables monumentos de ciencias, letras y artes. Pero si no siempre ha sido concedido el triunfo á los que aman y veneran las glorias nacionales, ya viendo desaparecer entre ruinas los más bellos trofeos del heroismo ó del genio español, ya contemplándolos arrebatados por la codicia para enriquecer extraño suelo, lícito es consignar que si no tan numerosos como apeteceríamos, tan insignes al ménos como pudiera solicitar la necesidad de vindicar nuestra pasada cultura, háuse sacado á salvo de la tenaz cuanto asoladora tormenta preciosos monumentos literarios y artísticos, no habiendo tocado pequeña parte á la ilustre Real Academia de la Historia en esta obra de reparacion, bajo tantos conceptos loable y meritoria.

Cupo, en efecto, á esta respetada Corporacion (así como habia cabido ántes en suerte á la Academia de Nobles Artes de San Fernando (1836) el salvar los despojos artísticos de las Comunidades religiosas, para formar el Museo Nacional de Bellas Artes, todavía en parte existente en el Ministerio de Fomento), el recoger los diplomas y demás documentos que debian constituir, y han constituido afortunadamente bajo sus auspicios, el *Archivo Histórico Nacional*. Al llevar á cabo esta empresa, no bien conocida de los hombres ilustrados, ni agradecida tampoco cual merecia por el Gobierno supremo, fué en verdad más abundante de lo que podia esperarse, dado el abandono en que estos objetos se hallaban, la cosecha de *códices* verdaderamente preciosos que hacia la Real Academia de la Historia (1). Vinieron, en efecto, á acaudalar su ya notable coleccion, muy peregrinos libros litúrgicos, escriturarios y de filosofía moral, con algunas interesantes crónicas, pertenecientes todos á los siglos X, XI, XII y XIII; contáronse entre ellos muy raros *manuscritos historiados*, con muy típicas miniaturas de las ya indicadas centúrias; y al lado de todas estas preciosidades, que guarda con la mayor estimacion y esmero la dicha Real Academia, fué ofrecido á esta docta Corporacion el magnífico TRÍPTICO-RELICARIO, salvado del comun naufragio y olvidado á dicha por la codicia de los especuladores en monumentos y antigüedades, que ya pululaban por España, en el famoso Monasterio de Piedra.

Era el TRÍPTICO RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA un monumento esencialmente artístico, cuya custodia correspondia más bien á la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando que á la de la Historia: el ofrecimiento tenia sin embargo mucho de especial y perentorio, y pasada la ocasion, podia correr el TRÍPTICO el nuevo riesgo de ser destruido ó llevado á país extranjero. La Academia de la Historia, fijándose por otra parte en que no hay monumento notable, como fruto del arte de los pasados tiempos, que no tenga realmente interés y significacion históricos, resolvióse á admitir la oferta; y el TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA figuró muy luégo en su selécto gabinete de antigüedades, ocupando en él desde entónces lugar muy distinguido. Tributemos aquí por nuestra parte un justo recuerdo á la memoria del primer conde de Canga-Argüelles, que desde la Direccion general de Bienes Nacionales hizo á la Academia, de que fué individuo numerario, este singular obsequio, y hagámoslo con la misma gratitud á la no ménos respetable del eminente hacendista, D. Luis Lopez Ballesteros, quien ejercia á la sazon dignísimamente el cargo de Director de la expresada Academia: las artes españolas les son deudoras de haber salvado uno de los más exquisitos monumentos del siglo XIV (2).

---

(1) Hemos ya dado á conocer en este MUSEO algunas de estas preciosidades en el trabajo especial, consagrado al estudio de la *Pintura en Pergamino en España*, que sirve de introduccion á la Monografía del magnífico cuanto bello códice miniado de *Las Cantigas et Loores de Santa María*, debidos al rey Sabio. Remitimos, pues, á la expresada Monografía á nuestros ilustrados lectores.

(2) No tememos desagradar á los entendidos lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, dando aquí alguna razon más especial de estos hechos. En la sesion celebrada en 10 de Abril de 1851 por la junta la Real Academia de la Historia, bajo la presidencia de D. Luis Lopez Ballesteros, cuyo celo y actividad en servicio de aquel sabio Instituto recordamos con alta satisfaccion los individuos que tuvimos la dicha de admirarlos, y que consignan de mil maneras las actas académicas, se dió cuenta de un oficio del Sr. D. Felipe Canga-Argüelles, Director general de Fincas del Estado y académico de número, que decia: «Existiendo en el Monasterio de Piedra, inmediato á Calatayud, un Re[illegible] ó Retablo movible, decorado en su interior por trozos de rica talla dorada y muy bellas pinturas del año 1390, que le hacen uno de los objetos preciosos é importantes de la historia de las artes, me ha parecido oportuno, para librar este monumento del abandono en que se halla, trasladarlo á esta córte, con cuyo objeto me dirijo á V. E. para que se sirva manifestarme si, verificado dicho pensamiento, podrá colocarse y conservarse [el Re[illegible]] en el salon de Sesiones de la Real Academia de la Historia.» Llevaba este oficio la fecha de 11 de dicho mes. La Academia se apresuró á contestar, por las razones indicadas, que recibiria gran favor en que dicho Retablo se colocára y conservase en sus salones del modo que mejor conceptuára el Sr. Canga-Argüelles, y fué á poco depositado en una de las salas del local que á la sazon ocupaba la Academia en la Real Casa de la Panadería. Entregada al fin del palacio de la calle del Leon, que le habia sido adjudicado desde la exclaustracion de los monacales, lo ha trasladado allí, dándole lugar en el Gabinete de Antigüedades, donde existe.

No bajo otro concepto, ni en menor estima, nos es dado considerar ni tener al TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA, cuyo estudio artístico-arqueológico sometemos hoy á la ilustracion de los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES. Documento importantísimo para la historia de la pintura española, durante la segunda mitad de la indicada centuria, en el vario concepto en que fué dicha arte cultivada por nuestros mayores, crece á nuestra contemplacion su importancia, al considerarlo bajo la muy interesante relacion de las prácticas litúrgicas, que tan directo influjo tuvieron en la vida moral de los tiempos medios, y excita grandemente nuestra atencion el peregrino consorcio y maridaje de los elementos artísticos é industriales que lo avaloran y caracterizan. Ni dejan tampoco de cautivar y estimular nuestro anhelo de investigacion, por lo que directamente atañe á las especiales condiciones del país, donde fué construido y pintado este precioso TRÍPTICO-RELICARIO, de un lado las circunstancias generales de la nacionalidad que lo produce, y de otro las más especiales y privativas de la localidad y de la casa, para donde fué desde luego construido y donde ha sido felizmente conservado hasta nuestros dias.

No cabe dudar, pues, habidas en cuenta estas consideraciones, á que se adunan sin violencia la misma importancia individual y la extraordinaria riqueza de tan exquisito mueble (único tal vez de cuantos en su género se labraron y pintaron en la España de la Edad-media, que ha logrado salvar los peligros de la destructora ignorancia y del exclusivismo intolerante de los últimos tiempos), que el TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA, salvado á dicha en la forma indicada de lastimosa ruina, estaba exigiendo de la ciencia arqueológica y de la crítica artística vário, muy detenido y fundamental estudio.

No osaremos nosotros abrigar la vana presuncion de creer que vamos á darle en la presente *Monografía* cumplido cabo, bajo las multiplicadas relaciones que van apuntadas. Movidos, como siempre, del amor á la ciencia arqueológica y á las bellas artes; alentados no ménos por el celo del verdadero patriotismo que nos impulsa sin trégua á la justa ilustracion y defensa del nombre español, no siempre respetado cual merece; reconocidos, segun va insinuado, la significacion histórico-litúrgica, el mérito relativo y el mérito intrínseco del monumento; descubriendo sin fatiga las varias é interesantes relaciones, que ya en el concepto de derivacion arquitectónica, como tal mueble, ya en el de obra pictórica, entraña y revela; puestos finalmente en el empeño de consignar cuanto el exámen de tan estimable y raro monumento nos tiene enseñado desde que por vez primera tuvimos la fortuna y la complacencia de contemplarlo, vamos, sin embargo, á emprender aquella difícil tarea, reduciéndola á las siguientes fórmulas:

I. Representacion de los trípticos-relicarios en la litúrgia de la Edad-media.
II. El Monasterio de Piedra y su Tríptico-relicario.
III. Significacion histórica del Tríptico-relicario de Piedra.— Arte á que pertenece.
IV. Descripcion arqueológica é industrial del mismo.
V. Su descripcion pictórica.
VI. Concepto general del Tríptico en sus relaciones artísticas. — Procedimientos técnicos empleados en su ejecucion.
VII. Conclusion.

Determinados en tal manera los fines, á que aspiramos en esta *Monografía*, no se ocultarán á la ilustracion de los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES ni el tamaño de la empresa, ni la responsabilidad, que al acometerla, contraemos. Aliéntanos, sin embargo, su ejercitada benevolencia, seguros de que si no les ofrecemos en este trabajo ocasion de aplauso, les daremos al ménos constante prueba de nuestro buen deseo, en pró de la ciencia arqueológica y en honra de la pátria cultura.

I.

REPRESENTACION DE LOS TRÍPTICOS-RELICARIOS EN LA LITÚRGIA CRISTIANA DE LA EDAD-MEDIA.

No fatigaremos aquí la atencion de los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTGÜEDADES, recordando á la larga el orígen de *dípticos* y *trípticos*, ni tampoco nos detendremos á reseñar las multiplicadas aplicaciones, que durante la anti-

güedad clásica, así en la artística Grecia como en su imitadora Roma, alcanzaron respecto de los usos y costumbres de la vida civil, á que más principalmente se enlazaban. Tratado este punto con el detenimiento que exigia en ocasion oportuna (1), cúmplenos sólo traer á la memoria, que derivándose este linaje de preseas, como otras muchas de mayor ó menor importancia para la misma vida, de la sociedad gentílica á la sociedad cristiana, estaban destinadas á recibir en ella, y recibian en efecto, muy diverso destino, remontándose desde las esferas domésticas á las esferas más públicas y solemnes de la religion, en que iban á llenar distintos y privilegiados ministerios. Los *dípticos pugilares* (pugillaria diptyca), manera de tarjeteros ó libros de memoria, compuestos de muy delgadas hojas de marfil y á veces de muy sutiles laminillas de oro y plata, y cubiertos de bellas tapas, cuándo esmaltadas de ricas piedras finas, cuándo enriquecidas de relieves y retratos; los *dípticos domésticos* (domestica), destinados á cumplir las necesidades más íntimas del hogar; los *eróticos* y los *amigables* (amatoria-amicalia), consagrados ya á revelar la pasion amorosa y áun sus culpables excesos, ya á expresar con delicados dones el puro sentimiento de la amistad; los *arpophoréticos* ó convitales (convivialia), y los *misivos* (missilia), unos y otros dedicados á hacer alarde de personal ostentacion y de largueza, objeto en que se les hermanaban los *edílicos* (aedilia), *cuestorios* y *pretorianos* (quaestoria, praetoria), sirviéndoles primero de corona los *consulares* (consularia) y despues los *cesareos*, que conmemoraban los natalicios, apoteósis y fiestas augustales; todas estas maneras de *dípticos*, en que competian bizarramente con el lujo y boato de las costumbres, el fausto y la magnificencia de las bellas artes y de las artes industriales, vinieron á rendir no escaso tributo á la nueva sociedad, que se levantaba sobre las ruinas del paganismo, no siendo en verdad la Iglesia católica la última que los recibia en su seno.

Como pueden servirse ver nuestros lectores en la *Monografía* del Díptico consular Ovetense, á que nos hemos ya referido, otorgada la paz á la Iglesia por Constantino, y siendo lícito á los cristianos sacar de la oscuridad de las catacumbas y traer á las ciudades desde la soledad de los desiertos, los fraternales consuelos del culto católico, adoptábanse por la piedad para las ceremonias religiosas no pocos medios é instrumentos, aplicados ántes por la gentilidad á muy diversos fines. Tocó la vez á los *dípticos*, *trípticos*, *pentápticos* y *polípticos*, que tan extraordinario como fastuoso uso habian tenido, y alcanzaban aún, en el mundo romano; y dada la preferencia á *dípticos* y *trípticos*, por la mayor facilidad y extension de sus aplicaciones, apenas si hubo oficio ni ceremonia litúrgica en que aquellos no figurasen, distinguiéndose desde luego y en el sucesivo desarrollo del culto cristiano, con nombres adecuados á sus respectivos fines. Era así cómo, respondiendo al primitivo organismo de los fieles y apoderándose, ora de los *Dípticos consulares* ó *cesáreos*, ora de los *edílicos* ó *pretorianos*, ora de los *apologéticos* ó *augustales*, señaló la Iglesia los que fué dedicando á la satisfaccion de sus más perentorias necesidades con adecuados títulos. Llamó, en efecto, á los que acudiendo á reflejar más directamente el indicado organismo de todos los fieles, ofrecian más universal interés, *Fasti* ó *Diptyca Ecclesiae:* apellidó á los que encerraban los nombres de los cristianos y de los bienhechores del culto *Diptyca Vivorum* y *Diptyca Offerentium;* designó á los que honraban los nombres de los bienaventurados con el título de *Diptyca Sanctorum;* consagró á la memoria de los muertos, por quienes rogaban diariamente los vivos, los que eran conocidos bajo el epígrafe de *Diptyca Mortuorum;* y extendiendo á más dilatadas órbitas sus preces, oraciones y ceremonias, consagró por último insignes recuerdos de su devocion, de su admiracion y de su gratitud á los apóstoles *(Diptyca Apostolorum)* y á los mártires de Cristo *(Diptyca Martyrum)*, á los obispos *(Diptyca Episcoporum)* y á los príncipes de la tierra *(Diptyca Regalia, vel Imperialia)*, no olvidando en las muestras de su piedad y de su amor, el dulce y simpático nombre de la Madre del Verbo *(Diptyca Deiparae)*.

Ni dejaron de tener en los primeros siglos de la Iglesia católica los dípticos y trípticos, que por alcanzar las aplicaciones indicadas, recibian en general el nombre de *Sagrados (Diptyca Sacra)*, otros no ménos dignos empleos dentro del templo cristiano. Admitidas desde los primeros dias del culto, áun en las mismas catacumbas, las ofrendas de los fieles, hechas ante los altares de Cristo y de sus santos, mientras se acaudalaban de dia en dia los gazofiláceos y los donarios de las basílicas con muy exquisitas joyas y preseas, en que ostentaban su celo religioso y su munificencia prelados, príncipes, reyes y emperadores, señalábanse entre ellas muy exquisitos dípticos y trípticos, destinados principalmente ya á guardar los libros sagrados con título de *Evangelistarios*, ya á encerrar los canónicos que

(1) Véase la Monografía que en el tomo I, pág. 385 de este Museo Español de Antigüedades consagramos al Díptico consular Ovetense, donde clasificamos y dimos á conocer los Dípticos profanos ó gentiles, que tuvieron aplicacion, publicada la paz de la Iglesia, á los usos litúrgicos en las primeras centurias del Cristianismo, y que se trasmitieron con el mismo ó análogo empleo á las siguientes edades.

atesoraban, cuál hemos consignado ántes de ahora, las declaraciones dogmáticas de los Sínodos ecuménicos (1), ya á custodiar las reliquias de los santos *(Diptyca vel Thecae Reliquiarum)*, que consagraban con sus altas virtudes y su heróica abnegacion los nombres de las afortunadas comarcas ó localidades, donde conquistaron la palma del martirio y las bendiciones de los fieles.

Activo, incesante y cada dia más eficaz y espléndido en sus ofrendas y donaciones fué desde este momento el celo de los creyentes en todas las regiones, á donde habia llevado su luz y su paz el cristianismo: varia, múltiple y verdaderamente maravillosa la riqueza artístico-industrial, que acopió desde entónces la Iglesia de Cristo en sus celebradas basílicas, con la cual venía á competir en breve la no ménos sorprendente y maravillosa, recogida en los afamados templos de los cenobios y monasterios. Y no fué por cierto el suelo español la nacion occidental que abrazó con menor entusiasmo todas estas piadosas prácticas religiosas, ni la que siguió con menor fé el ejemplo de la liberalidad y devota largueza de los *oferentes* y *bienhechores* de la Iglesia. Dotada desde los primeros siglos del cristianismo de aquella rica, dramática y pintoresca litúrgia, llamada á ser fecundada por la ciencia y la devocion de un Leandro y un Isidoro, un Eugenio III y un Ildefonso, gloria del episcopado español bajo la dominacion visigoda, habia exornado todos los oficios divinos, actos y ceremonias en que se hizo necesaria la repetida aplicacion de los *dípticos* y *trípticos*, sobresaliendo entre todos, por esta notabilísima circunstancia, el *Santo Sacrificio de la Misa*. Conocen ya los ilustrados lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, merced al estudio que en la Monografía del ya recordado DÍPTICO CONSULAR OVETENSE expusimos sobre este punto tan privativo de nuestra historia nacional, la notable insistencia con que en cada una de las partes de que se componia la *Misa Isidoriana*, la cual recibió más tarde y ya bajo la dominacion muslímica el título de *mozárabe*, se hizo uso de los varios *dípticos* cuyos nombres y aplicaciones dejamos arriba consignados (2). Dividido, en efecto, aquel *Santo Sacrificio* en diez partes distintas, ofrecia en casi todas con la lectura de oraciones especiales, con la recitacion de los nombres de los apóstoles, mártires, confesores y vírgenes, con la conmemoracion de los Santos y de las excelencias de la Madre de Dios *(Deiparae)*, con la exposicion de los nombres de los *oferentes* y de los *muertos*, y finalmente con el doble *Memento pro vivis* y *pro defunctis*, abundantes ocasiones de hacer gala de la mencionada riqueza (3), en que se hermanaban y competian las creaciones de la *orfebrería*, de la *eboraria*, de la *encáustica* y de la *vitraria*, ostentando sin duda las peregrinas conquistas realizadas por aquel arte, que al reflejar en nuestra Península el consorcio del Oriente y del Occidente, bajo los auspicios de los Leandros é Isidoros, Recaredos y Suinthilas, Receswinthos y Wambas, ganaba con toda justicia y verdad el título realmente histórico de *latino-bizantino*.

Mientras de este modo habia cundido y echado tan profundas raíces dentro de la litúrgia isidoriana, el multiplicado uso de los *trípticos* y *dípticos*, de cuya riqueza, conocidas la devocion y la munificencia de los fieles, prelados y príncipes visigodos, nos ofrece digna muestra el ya celebrado *Tesoro de Guarrazar* (4), ostentábanse ante los altares y eran en ellos consagrados con las coronas régias, los balteos, las cruces, las palomas eucarísticas, y otros muchos objetos del uso y exorno personal, los *dípticos* y *trípticos*, en que se recogian y guardaban con extremada y pura devocion las reliquias de los santos y de los mártires. El oro, la plata, el marfil, el olovítreo, el cobre esmaltado y

---

(1) DÍPTICO CONSULAR OVETENSE, pág. 393 del tomo I de este MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

(2) *Id., id.*, pág. 395.

(3) El anhelo de facilitar á nuestros lectores los medios de formar por sí el más cabal juicio respecto de los hechos que vamos exponiendo, nos mueve á recordar en este sitio alguna parte de lo que sobre este punto dijimos en la precitada Monografía del DÍPTICO CONSULAR OVETENSE. La *Misa Isidoriana*, esto es, la Misa primitiva de la Iglesia española desde los primeros siglos, cantado un solemne himno (hymnum trishangion), con que se inaugura (hemos dicho), se divide en las partes siguientes: I.ª Una *oracion* para consuelo general de los afligidos y para excitar á los fieles á impetrar la gracia divina: II.ª Una *recitacion* ó lectura de los nombres de los apóstoles, los mártires, los confesores y las vírgenes, y una breve invocacion para que reciba Dios en su clemencia las preces y oblaciones del pueblo católico: III.ª Nueva conmemoracion de los apóstoles, de los mártires y de la Vírgen María (Deiparae) con una devota lectura de los *Dípticos de los Muertos*, en que se comprendian expresamente hasta cuarenta y seis nombres diarios: IV.ª Segunda oracion en pró de los *oferentes* y de los *difuntos*, para que en virtud de la Eucaristía consigan la gracia y la beatitud celestial, incluyéndose en dicha plegaria los nombres de los oferentes (offerentium nomina): V.ª Una *oracion*, designada bajo el título de *Post nomina*, cuyo objeto era recomendar el amor del prójimo, para que, reconciliados los fieles por el ósculo de la paz, se hicieran merecedores del sacramento eucarístico: VI.ª Dichas las palabras de la consagracion y hecha la division de las nueve partículas de la hostia, el canto del *Memento pro vivis*: VII.ª Otra nueva *recitacion* de los *nombres* de santos más aceptos al celebrante (quot vult sacerdos): VIII.ª Al poner en el cáliz la partícula de la *gloria*, el canto del *Memento pro defunctis*, que eran en efecto nominalmente conmemorados: IX.ª Otra *oracion*, que llevaba el epígrafe de *Confirmatio sacramenti*, y que tenía por fin el que la oblacion hecha á Dios, santificada por el Espíritu Santo, fuese confirmada con el cuerpo y la sangre de Jesucristo: X.ª La *oracion* del Padre Nuestro (MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, tomo I, pág. 395).

(4) Remitimos á nuestros lectores á nuestro libro, intitulado: *El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar*, donde dimos razon de los objetos, de que constaba aquel inmenso *Tesoro*, insigne muestra del fausto visigodo y de las artes españolas en aquella edad, todavía poco estudiada por los historiadores y por los críticos.

tachonado á veces de piedras preciosas, el hueso y todo linaje de maderas finas, que debian, andando los tiempos, hacer gala de bellos y esmerados relieves y resplandecer con delicadas taraceas de mil formas y colores, todas estas materias, elaboradas con admirable variedad de procedimientos técnicos, se adoptaron y adaptaron para la construccion y exorno de los *dípticos* y *trípticos-relicarios (Triptyca-Techae Reliquiarum)*. Contrastando con muy estimables arquetas *(Arcellinae, Capsulae)*, ya construidas de propósito para encerrar los huesos y otras no ménos preciadas memorias de los elegidos de Dios, ya arrebatadas á los enemigos de la patria y de la religion en los campos de batalla ó en el asalto de las ciudades y fortalezas; contribuyendo con las cruces que destinaba igualmente la piedad cristiana, á excitar el respeto y la devocion de los fieles, con la exhibicion de los sagrados restos de los santos; excediendo no pocas veces en la universal estimacion á los *dípticos* y *trípticos historiados*, que haciendo oficio de *oratorios*, recibian al cabo durante la Edad-media, conforme á su disposicion y tamaño, el título de *Altares portátiles*, crecian, pues, en el suelo de la Península Ibérica, á medida que adelantaba la obra de la Reconquista y tenia nuevo incremento la obra de la general cultura, el uso y las aplicaciones de los *Dípticos* y *Trípticos-Relicarios*, consagrados á honrar en cada triunfo de la guerra santa nuevas reliquias, rescatándolas del poder mahometano (1).

Habian dado este ejemplo los fundadores de la monarquía asturiana, al salvar primero en las agruras de Monsagro, y colocar despues en la Cámara Santa de Oviedo el *Arca de las Reliquias* de los antiguos mártires y vírgenes españoles. Imitados por los Aristas, Vifredos y Ramiros en los nacientes Estados de Navarra, Cataluña y Aragon estos actos de piedad y devocion, que enriqueciendo los altares de Cristo, de sus apóstoles y sus mártires, excitaban y enardecian la creencia general y las tradiciones locales de los pueblos cristianos, estimulábase en todas las clases sociales el anhelo de testimoniar la fé y el acendrado amor, que en todas inspiraban los elegidos de Dios, no sin que, salvando las órbitas de la nacionalidad y de la Iglesia españolas, se ejercitára á poco andar aquella singular prediléccion en la adquisicion, y áun pudiera decirse, en el acopio de los venerandos despojos de los santos varones y de las piadosas vírgenes de la Cristiandad entera. No de otro modo, haciendo gala de aquella magnificencia, que le habia movido á ensanchar con nuevas fábricas arquitectónicas la construccion primitiva de la *Cámara Santa*, debida á las puras creencias de Alfonso el Casto (2), engrandecia el debelador de Toledo la ya citada *Arca de las Reliquias*, para ofrecer en ella nuevo asilo á las innumerables y muy preciadas, que de todos los ángulos de la tierra allegaban

---

(1) Este hecho se halla plenamente comprobado en cronicones primitivos, anales, crónicas personales y de monasterios, poemas heróicos, romances, documentos diplomáticos, etc. Para no fatigar á nuestros lectores, nos bastará traer aquí algunos pasajes de los poemas castellanos de la Edad-media. Partiendo siempre del principio y de la creencia de que sólo triunfan los guerreros de la cruz por el favor divino, contemplamos con efecto al estudiar el *Poema de Fernan Gonzalez*, escrito al mediar del siglo XIII, que el héroe de Castilla solemniza su primera victoria sobre las huestes del Califato cordobés, llevando á la ermita de Arlanza, que convierten luego su devocion y su magnificencia en suntuoso Monasterio, las ricas preseas recogidas en la tienda de Almanzor, contándose entre ellas numerosas arquetas de marfil muy preciadas. El cantor de Fernan Gonzalez declaraba en el momento de escribir su poema que

274 Fueron para San Pedro las arquetas donadas:
Están en este dia en él su altar asentadas.

Un siglo despues, esto es, al mediar el siglo XIV, habiéndose operado en las esferas del arte nacional una verdadera reaccion patriótica, merced á los gloriosos triunfos del Salado y de Algeciras, alcanzados por el esfuerzo de Alfonso XI, tornaba el primer conde de Castilla á ser el ídolo del pueblo castellano. La musa popular inspiraba á los poetas nuevos cantos de gloria, sobre la vida y los hechos del héroe, y al solemnizar sus triunfos, refrescando la antigua tradicion, presentábale ofrendando ante el altar de San Pedro de Arlanza los ricos trofeos de sus primeras victorias. Ganada la batalla de Carranzo, decia:

Joyas, cofres de thessoros
este qonde dió á Dios,
para Iglesias, templos, choros:
todo esto de los moros,
lo dió á obispos dos.

Las ofrendas del conde se repiten á cada favor del cielo, es decir, á cada triunfo sobre la morisma. Prometiéndole en nombre de Dios el abad de Arlanza que nunca será vencido, le replica Fernan Gonzalez:

Gloriosos padres benditos,
yo pagaré ospedamiento;
et faré por tales ritos,
Abbad et monges ŷ sitos,
que aya monges más de ciento.

Et mi cuerpo aqui daré
con muchas joyas et ventas;
et por suerte atal faré,
et yo anssi lo onrraré
que aya viellas et rentas.

(*Hist. crítica de la Literatura Española*, t. IV, capítulos VII y XXI

(2) Pueden consultar los entendidos lectores del MUSEO ESPAÑOL la *Monografía*, que en la magna obra de los *Monumentos arquitectónicos de España*, consagramos al estudio de la *Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*.

su cristiandad y su poderío (1); y por igual sendero, imitándole despues reyes y prelados, se acaudalaba sucesivamente aquel santo lugar, objeto de las peregrinaciones de los fieles con muy reverenciadas reliquias, brillando al lado de las magníficas cruces de los *Ángeles* y de *Pelayo* y de arquetas tan peregrinas como las de *Nunilo* y *Santa Eulalia* (2), dípticos *(diptagos* dicen los documentos coetáneos) tan ricos y bellos como el ofrendado por el obispo de aquella sede, don Gonzalo Menendez (1162 á 1175), y tan gallardos y artísticos como el señalado allí con el título de *Altar de los Apóstoles*, fruto ya de más cercanos tiempos (3). Las renombradas basílicas y catedrales de Santiago y de Leon, de Toledo y de Zamora, de Palencia y de Valladolid, de Salamanca y de Búrgos, de Cuenca y de Sigüenza, honradas y enriquecidas sin cesar con análogos tributos de la fé y del amor, acrecentaban sin trégua bajo los benéficos auspicios de los reyes de Leon y Castilla, tan ambicionados tesoros, obra en que tenian ciertamente muy insignes competidores en las nobles catedrales y basílicas de Aragon y Cataluña.

Y no iban por cierto á mostrar menor empeño en obra tan loable y acepta á los ojos del cristianismo, los cenobios y monasterios, que siguiendo el salvador movimiento de la Reconquista, se mostraban al par cual propugnáculos de la creencia católica y moradas de las artes, de las letras y de las ciencias. Poseedores de muchos y muy esclarecidos hijos que, ó habian conquistado con su ciencia y su virtud la aureola de los santos y de los bienaventurados, ó habian recibido la palma del martirio en medio de la barbárie y de los terribles conflictos, por que habian pasado y que todavía arrostraban de contínuo la patria y la religion; consagrados por sus respectivas reglas á la contemplacion é imitacion de aquellas sublimes virtudes, que habian resplandecido en los antiguos mártires y fortalecian sin cesar, con una vida de perpétua abnegacion é inacabable martirio, á los discípulos de Benito y de Bruno, de Hugo y de Bernardo,—no era por cierto de maravillar que los cenobios y monasterios, que al calor de la Reconquista habian ido enviando á todas partes sus civilizadoras colonias, ricos y más poderosos cada dia en el suelo ibérico, al paso que mostraban veneracion y gratitud á sus mártires y á sus héroes, recogiendo y honrando sus venerandas reliquias, procurasen depositarlas tambien en preciosos receptáculos, poniendo en contribucion, para obtener tan digno propósito, así las bellas artes como las artes industriales.—De esta manera aquellas respetadas casas, asilo de la paz y de la caridad, á donde habian acudido no sin frecuencia los más afortunados paladines de la patria, para depositar ante los altares los ricos despojos de la *guerra de Dios* (4), competian con las basílicas y catedrales de toda la España cristiana en el piadoso empeño de acrecentar sus tesoros sagrados, y no de otra manera consiguieron más de una vez oscurecerlas. Así tambien el número, la variedad, la magnificencia y la belleza de los *dípticos* y *trípticos-relicarios*, dados estos históricos precedentes, respondieron plenamente dentro y fuera del claustro á la inmensa riqueza de las santas reliquias con tan creciente afan allegadas por nuestros mayores; así, por último, cuadraban su ostentacion y su belleza, ya á la individual

---

(1) Para conocer hasta qué punto llega la exactitud de la observacion, nos bastará recordar aquí la historia del *Arca de las Reliquias*, que se custodia en la misma *Cámara Santa de la catedral de Oviedo*. Refiriéndonos sólo á la época de Afonso VI, á que realmente aludimos, cumple observar que la piedad de este gran rey se patentiza allí con la lectura de la inscripcion latina, que hizo grabar en la tapa de dicha *Arca*, agrandada y embellecida por su munificencia. El erudito autor de la *España Sagrada* copió y tradujo esta inscripcion, insertándola en el tomo de la Iglesia de Oviedo. A él remitimos á los lectores del MUSEO ESPAÑOL, para no dar excesivo bulto á estas notas; mas no dejaremos de advertir que las reliquias, que acaudalan en esta *Arca* el ya antiguo tesoro, son por extremo peregrinas, acreditando la eximia devocion del rey y el afan con que los cristianos procuraban la posesion de este linaje de preciosidades religiosas.

(2) Hemos hecho la descripcion de estas inextimables arquetas y de estas riquísimas cruces en la Monografía ya recordada arriba de la *Cámara Santa de la catedral de Oviedo*, dada á luz en los *Monumentos Arquitectónicos de España*.—Nuestros lectores del MUSEO ESPAÑOL pueden reconocer allí la importancia y el valor histórico de tan bellas preseas, completando por sí el juicio que vamos aquí exponiendo.

(3) El *Altar de los Apóstoles*, que es un bellísimo tríptico de marfil, perteneciente al arte ó estilo *ojival*, no puede sacarse del siglo XIV. Cual otros muchos de esta centuria, y áun de las siguientes, prueba cómo iba la tradicion arraigándose y extendiéndose dentro de las esferas litúrgicas y bajo las bóvedas del templo cristiano.

(4) Véase lo indicado arriba respecto de las ofrendas de reyes y caudillos. Los escritores cristianos de la Edad-media consideraron unánimes la guerra contra la morisma, no ya sólo como una reivindicacion ó restitucion de las tierras que les tenian los sectarios de Mahoma «usurpadas,» sino como una obra, recibida de las manos de Dios, y ejecutada en su obsequio y para la exaltacion de su nombre. Así lo expresan intencional, terminante y taxativamente cronistas, poetas y moralistas desde los primeros dias de la guerra, y sólo en este sentido ha merecido aquella obra el nombre de *Reconquista* ó de *Restauracion*, como más modernamente se ha dicho.—No juzgamos necesario ni insistir más en este punto, ni aducir aquí más pruebas que la denominacion indicada de *guerra de Dios*, empleada hasta en los momentos en que, adormido el patriotismo, se olvida en Castilla la obra de la *Reconquista*.—Observaremos, no obstante, que esta constante declaracion de los tiempos medios es la más generosa, la más enérgica y la más eficaz protesta contra ciertas afirmaciones, que han pretendido poner de moda algunos doctos ingenios de nuestros dias, aventurándose á dar por cierto que la *guerra de Dios*, esto es, la guerra que brota en Covadonga y termina en los adarves de la Alhambra, es una *guerra civil y como de hermanos*. Aprovechamos la ocasion de ratificar el concepto, que trás largos, pacientísimos y muy documentados estudios tenemos formado de la guerra de los ocho siglos, crisol en que se funden todos los sentimientos, todas las creencias y todos los demás elementos, que constituyen sucesivamente la civilizacion española; y prometemos á los amantes de la historia nacional no olvidar punto de tanta importancia, y en que extraviado el criterio de los eruditos con la autoridad de los que han osado hacer las indicadas afirmaciones, puede llegarse á la más dolorosa y absurda de las negaciones, cual es la negacion del genio y de la entidad nacional ibérica.

magnificencia de reyes, magnates, obispos, abades y caballeros, ya á las respectivas materias ministradas para su labra por la devota largueza de todos, ya al sucesivo estado de la arquitectura, la estatuaria, la pintura y de las demás artes, sus inmediatas derivadas.

Hé aquí, pues, brevemente trazado el camino que los *dípticos* y *trípticos-relicarios*, hermanados con las cruces, arquetas y otros objetos litúrgicos, hicieron desde la antigüedad al través de los tiempos-medios. Muchos, muy peregrinos, de inmensa variedad de formas y tamaños, de muy diferentes materias y por muy distintas artes industriales porducidos, destinados á multiplicados usos dentro de su propia esfera, fruto de muy desemejantes manifestaciones artísticas, son en verdad los *trípticos-relicarios* de aquella larga edad, que han llegado felizmente á nuestros dias; y los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades tienen ya noticia de algunos, en extremo interesantes, no tan sólo por los personajes á que pertenecieron, cuanto por su extraordinaria riqueza y por su verdadero mérito artístico (1). Lícito nos parece observar, no obstante, que tenido en cuenta su extraordinario tamaño; dada la materia de que se compone; habida consideracion á la riqueza artística, que lo avalora; quilatada su especial y genuina significacion en la historia de las artes pátrias; y reconocido, finalmente, el instante que en ella determina y personifica, señalando con entera claridad y fijeza la corriente en que se dejaba llevar, muy principalmente la pintura, — ninguno de los *trípticos-relicarios* que nos ha sido dado estudiar hasta ahora en nuestro suelo, ofrece mayor, ni acaso tanto interés artístico-arqueológico como el gran Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra. Acerquémonos, pues, con el deseo y la esperanza de comprobar satisfactoriamente este aserto, á su exámen y estudio, no sin fijar nuestras miradas en el famosísimo Monasterio, de que fué un dia inextimable ornamento y justo orgullo.

II.

EL MONASTERIO DE PIEDRA Y SU TRÍPTICO-RELICARIO.

No es posible á quien haya tenido la fortuna de visitar el *Monasterio de Piedra*, el pronunciar este nombre sin evocar todo un mundo de encantadores y maravillosos recuerdos. Van ya á cumplirse, en efecto, seis años desde que alcanzamos nosotros la dicha de penetrar en aquel portentoso recinto, y todavía se despiertan en nuestra fantasía vivas, sorprendentes, deslumbradoras, las mil imágenes y vistosos cuadros, que en vario, movible y originalísimo panorama arrebataron, sedujeron y avasallaron por largas horas nuestro espíritu, teniéndolo en perpétuo arrobamiento é invencible éxtasis. Y no podíamos en verdad sospechar estos prodigiosos efectos, al descubrir de léjos el Monasterio de Piedra. Nos dirigíamos á él desde la villa de Nuébalos, asentada dos cortas millas al Norte, y cuyo camino, vencida una muy notable pendiente que hace hoy accesible la carretera, señorea por largo trecho la situacion del edificio (2). Ofrece éste desde luégo el aspecto de una fortaleza feudal, defendida de alta cerca de cantería, en que se divisan á regulares distancias fuertes torreones almenados, de planta cuadrangular. Flanquéala al extremo occidental una robusta torre de iguales formas, y limítala al oriental la gran masa de construccion que constituye

---

(1) En particular hemos estudiado nosotros en especial Monografía el riquísimo *Tríptico-Relicario*, que posee la Santa Iglesia Patriarcal y metropolitana de Sevilla y fué mandado construir, para custodiar la copia inmensa de reliquias que tenia allegadas, por el rey don Alfonso el Sabio. Distinguido en la *Sacristía Alta* de la Catedral indicada con el nombre de Tablas Alfonsinas, excita hoy la admiracion de doctos é ignorantes, como excita su devocion y su piedad no ménos por la riqueza artística que atesora que por lo peregrino y raro de las reliquias que encierra. Remitimos á los lectores del Museo á la mencionada Monografía. Entre las joyas artísticas, que contribuyen á ilustrar la duradera memoria del Rey Sabio, no habrán tampoco olvidado nuestros lectores el *Díptico de marfil*, que se custodia afortunadamente en el famoso *Relicario de San Lorenzo del Escorial*, y cuyo exámen expusimos tambien en las columnas del Museo.

(2) El erudito don Jaime Finestres y de Montalvo, monje del Poblet, maestro de la Congregacion cisterciense de la corona de Aragon, en la *Historia del Real Monasterio del Poblet* y de sus principales colonias, calificando al de Piedra como primera casa, hija de aquel famoso Monasterio, dá á conocer su situacion geográfica y topográfica del siguiente modo: «Está situado el Monasterio de Piedra en el reyno de Aragon, en el partido de Calatayud quatro leguas (ácia el Occidente) distante de esta ciudad: seis (ácia el Oriente declinando al Medio dia) de la de Daroca; y otras tantas (ácia el Medio dia) de la insigne villa de Molina de Aragon, aunque existente en Castilla. De este reyno dista como dos leguas al Occidente, mirando ácia la villa de Campillo, una de la noble villa de Ibdes, dos de la de Carenas (que es de la jurisdiccion del Monasterio) ácia el Norte; dos del pueblo de Munebrega; media legua corta de Nuévalos, y finalmente (mirando al Oriente) está el pueblo de Monterde, que dista del Monasterio una legua corta; y asi todas las dichas ciudades, villas y lugares rodean al Monasterio con mayor ó menor distancia» (Lib. II, Centuria I, apéndice á la Disert. VI, pág. 147 del t. II. — Cervera 1753).

el Monasterio y su iglesia, cuyos ábsides, crucero y torre (campanario), se destacan gentilmente sobre un despejado horizonte. Hállase la puerta principal de esta cerca al frente del Monasterio y del camino de Ibdes y Nuébalos, y ábrese en un fortísimo torreon de sillería que la defiende y corona, ostentando sobre la clave el escudo de armas de la casa un tanto maltratado. Consiste éste en un triple castillo levantado sobre tres piedras, blason especial que alude á la primera fundacion del Monasterio, y hállase ilustrado por la siguiente inscripcion latina, que revela desde luego alguna parte de la historia del mismo y de su iglesia:

HAEC SACRA BERNARDO CASTO, REX TECTA DICAVIT
ALPHONSUS CASTUS, MAGNAQUE DONA DEDIT.
POST EADEM REGES INSTAURAVERE JACOBUS
ET PETRUS, ALPHONSI HIC FILIUS, ILLE NEPOS (1).

Tal era el panorama que se nos ofreció, al subir la no muy fácil cuesta de Nuébalos. El Monasterio aparecia, en verdad, á nuestra contemplacion como una de aquellas poderosas abadías, dotadas en la Edad-media de inmensas riquezas y de excepcional poderío, y en que se hermanaban en extraño consorcio la cogulla, el casco del guerrero y el baston del señor feudal. No podíamos abrigar duda alguna, con sólo descubrir aquel peregrino conjunto de iglesia, palacio, convento y fortaleza, de que dotado el abad de este Monasterio de la doble jurisdiccion y del mero-mixto imperio, concedido por los reyes de toda España á otras muchas casas de benedictinos y bernardos, atendia de igual modo á las solemnidades del culto, á la gobernacion regular de sus hermanos, á la administracion espiritual y temporal de sus vasallos, y á la militar defensa de aquella fortaleza y territorio. Debíamos, en efecto, semejante enseñanza al general aspecto de aquellas construcciones, al par religiosas, civiles y militares: la fábrica de la iglesia, aunque más abandonada que debiera (2), decíanos tambien con incontrastable elocuencia, que no carecia de respetable antigüedad, reclamando lugar señalado entre las más bellas producciones arquitectónicas, levantadas al mediar del siglo XIII; y si bien el muro de la torreada fortaleza acusaba en total al primer golpe de vista el sello de un arte y de una época harto más cercanos á nuestros dias (3), revelaba áun en su disposicion y en no dudosos vestigios de su primitiva obra, que reconocia su material orígen, como reconocia su representacion moral, en la misma centuria. Teníamos, pues, delante un monumento de la Edad-media, digno de llamar la atencion de los hombres ilustrados, así bajo la relacion del arte de construir, en el triple concepto indicado, como bajo la relacion, tal vez más interesante y trascendental, de la ciencia arqueológica en su fecunda relacion con las costumbres. Allí estaba el *Monasterio de Piedra* como obra del hombre: del lado allá iba á mostrársenos, con maravillosa magnificencia, la obra de Dios, que excediendo mil y mil veces en sus menores accidentes á las más complicadas y perfectas de la inteligencia humana, debia inundar nuestro espíritu con nunca sentido arrobamiento.

---

(1) Aunque es por extremo sencilla y de muy fácil version, parécenos bien advertir á los lectores, poco avezados á la lengua latina, que ofrece en la española el siguiente sentido.

EL REY DON ALFONSO EL CASTO [DE ARAGON] DEDICÓ ESTOS SAGRADOS
TECHOS AL CASTO BERNARDO, É HÍZOLE GRANDES DONES.
DESPUES LOS RESTAURARON LOS REYES JAIME Y PEDRO;
ÉSTE HIJO DE ALFONSO, AQUÉL SU NIETO.

Fijaremos despues, con la exposicion de los hechos, la significacion de estos versos, como determinaremos tambien la época en que se escriben.

(2) Desde 1869, en que visitamos esta iglesia, ha experimentado grandes destrozos, segun nos comunica en los instantes en que formalizamos este trabajo, nuestro querido y buen amigo el Excmo. Sr. D. José Gil Dorregaray, ilustrado editor de este MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES. La descripcion que nos remite de aquella desafortunada obra del siglo XIII digna de todo respeto, es verdaderamente desoladora, anunciando ya su total ruina.

(3) Examinando los historiadores del MONASTERIO DE PIEDRA, hallamos confirmada la exactitud de esta observacion, que nos asaltó al primer golpe de vista. De los referidos historiadores aprendemos, en efecto, que al terminar el siglo XVI, se hallaban los muros del MONASTERIO-FORTALEZA DE PIEDRA, grandemente quebrantados y derruidos, lo cual obligó á los abades del mismo don Agustin Naharro, LII en el *Catálogo* de los prelados, y don Pedro de Luzon, tercero de aquel nombre y LIII entre los sucesores de Gaufredo Rocaberti, á pensar en su restauracion y reparo. Gobernando el primero el Monasterio de 1601 á fines de 1603, y el segundo desde principios de 1604 á los últimos dias de 1606, empezó Naharro, y alcanzó Luzon la satisfaccion de ver terminada aquella obra en el trienio de su mando, abrazando por tanto la restauracion de la muralla el espacio de seis años En este período y al construirse la puerta actual de entrada, fué cuando se escribió y puso debajo del escudo de armas la leyenda que dejamos arriba trascrita, fruto igualmente de las letras del siglo XVII. De advertir es, y lo consignan con cierta devocion los monjes cronistas de Piedra, que restaurada la cerca «no ha caido en ella rayo alguno, ni centella,» porque tres que la han herido (dice el historiador general de Poblet), uno en el lienzo largo, que entre Oriente y Mediodía mira al lugar de Monterde, y otros dos en el último lienzo que mira al Occidente, dieron en la parte exterior, dejando allí señal» (*Historia del Real Monasterio de Poblet*, por Finestres y de Monsalvo, tomo II, centuria 1.ª, Apéndice á la Disertacion VI.ª, pág. 148).

Anhelando más de una vez los narradores de la historia de Aragon y los más ilustrados hijos del Monasterio de Piedra dar una idea de la grandeza de aquel inaudito espectáculo, hánse contentado con afirmar que «tiene y ocupa tan horrendo y ameno sitio que el horror compite allí con el deleite» (1). Pero esta expresion hiperbólica no ya sólo es ineficaz para lograr el fin indicado, sino que no alcanza tampoco á ministrarnos el más descolorido concepto. No aspiramos nosotros, porque fuera empresa imposible y vana, á presentar aquí á los lectores del Museo Español de Antigüedades una descripcion tan circunstanciada como exacta de la admirable série de portentos, creados allí por la naturaleza. Pintorescas, fantásticas y atronadoras cataratas, que se suceden y reproducen con inesperada abundancia y originalidad, multiplicando de un modo prodigioso formas y accidentes, cambiantes y colores; variadas, ricas y aéreas grutas, que parecen fabricadas por la invisible mano de hadas y génios, remedando en muros, sostenes y techumbres, ora los bordados tapices de la Persia, ora los afiligranados arcos de encantados palacios orientales, ora los fastuosos y delicados techos estalactíticos de la Alhambra; rios caudalosos, que se precipitan al abismo, inundando el espacio de vaporosas nubes de blanca espuma; lagos trasparentes, donde se retratan y miran, como en purísimos espejos de plata, árboles, plantas y flores, viéndose poblados de salmonadas truchas y regalados salmones; cuanto puede crear la más vigorosa y fecunda fantasía, cuanto puede ambicionar el más inspirado poeta para pintar los alcázares de los dioses y los jardines de las magas, todo asalta allí, cautiva y avasalla con invencible prestigio la imaginacion, infundiéndole honda veneracion é indescriptible respeto; todo levanta allí el alma, con tan vário, misterioso y desusado lenguaje, á la contemplacion del Hacedor Supremo. Ningun arte alcanza á revelar, ni á bosquejar siquiera, aquella inmensa copia de peregrinas bellezas naturales; mas porque no quede del todo defraudado el deseo de los lectores del Museo Español de Antigüedades, y porque nada podríamos añadir ahora nosotros á lo que juzgamos y sentimos ante aquel maravilloso panorama, al gozarlo por vez primera, lícito conceptuamos el trasladar á este sitio algunos rasgos de la descripcion poética que á su vista hicimos, siquiera sólo deban considerarse como otros tantos documentos gráficos. Contemplando desde el valle el salto de las ya referidas cataratas, decíamos:

Del escarpado monte en la aspereza,
que el valle cierra y en redor se extiende
y las nubes escala con su alteza,
Rápido, como el viento, se desprende
caudal inmenso de luciente plata,
que en sonoro fragor las rocas hiende.
De los bermejos picos se desata
en mil raudales, que al bajar, semejan
cada cual una hirviente catarata.
Aquí de nieve y de cristal bosquejan
el albergue feliz de cien ondinas,
que en zafiros y en ámbares se espejan.
Columnas mil de formas peregrinas,
con cimbrias de exquisita filigrana,
de egrégio alcázar fingen las ruinas.
Con pura lumbre de eternal mañana,
sobre sus cimas fúlgidas se mecen
mudables nubecillas de oro y grana.
Allí, venciendo á las edades, crecen
gigantes fresnos, que el raudal golpea,
y con gemir doliente se estremecen.
Su robusta raíz, que el viento orea,
en dura piedra deja convertida
el bullidor cristal, que los rodea (2).

(1) El R. P. Maestro don Jaime Finestres y de Monsalvo, *Historia del Monasterio de Poblet*, t. II, pág. 149.

(2) Digno es de consignarse en este lugar que las aguas del rio, que producen en sus multiplicadas caidas los bellísimos cuadros que intentamos bosquejar, tienen la singular virtud de convertir en *piedra* cuantos objetos se sumergen en ellas, ó son salpicados por su corriente. Consignando esta manera de prodigio, que hoy vemos como un efecto natural de las sustancias por las mismas aguas arrastradas, han dicho repetidamente los historiadores de aquella casa: «El

Despues, remontándonos á su orígen, añadíamos:

La cresta más alzada apenas miden
los atónitos ojos, cuando al alma
asombro nuevo los prodigios piden.
De inmenso lago la solemne calma,
que á rizar no acertó brisa ligera,
ganar parece la primera palma.
Despues, moviendo con veloz carrera
y una trás otra cúspide saltando,
va del abismo á la region postrera.
Allí nuevos torrentes allegando,
de todo funde la copiosa suma
rio gentil, el monte circundando.
Do quier se agita, de azulada espuma
borda el contorno á la riscosa falda,
cual cisne al sacudir la blanca pluma.
Su paso traza allí tosca guirnalda
de robusto nogal, que en la corriente
dibuja sus penachos de esmeralda.
El reposado curso de repente
rompe, y con nuevo ímpetu al vacío
se arroja y por los aires va rugiente.
Asciende del abismo húmedo frio,
que en irisada lluvia torna al valle,
dando á las flores perennal rocío.

Luégo, fijándonos en la portentosa gruta, cuya boca cierra el indicado río, al despeñarse á lo más profundo del valle, proseguíamos:

La mano el alma vé que al rio aferra
con mil cadenas de fluyente plata,
y á gruta inmensa las entradas cierra (1).
Hondo tronar, que los sentidos ata,
remeda el son de la tartárea trompa,
que por el antro oscuro se dilata.
¡Jamás del Orco la terrible pompa
brilló más triste, ni aterrar al mundo
podrá otra imágen que sus dichas rompa!...
De verdinegro lago en lo profundo
hierven las olas, que en turbion agita
de helado viento el soplo furibundo.
Espeso gotear la saña imita
de cráter hervidor, ó eterno llanto
que de perdido Edem se precipita.

---

rio se llama *Piedra*, porque no sólo viste de piedra á los árboles y ramas, que sus corrientes bañan, sino tambien á las ovas y otras yerbas, que se crian en su profundidad; pues á pocos dias que en verano están sin agua, ya son piedra muy dura, labrada con figuras admirables» (*Historia del Real Monasterio del Poblet* y sus colonias, lib. II, centuria I.ª, Apéndice á la Disertacion VI). Este fenómeno se reproduce sin trégua, con extraordinarios y asombrosos efectos, siendo innumerables los ejemplos de petrificaciones é incrustaciones sorprendentes y maravillosas, que en toda aquella montaña y en el valle se ofrecen.

(1) No referimos á la maravillosa caida del rio, que lleva el nombre de *La cola del caballo*, poco á propósito por cierto para dar idea de la grandeza de aquel espectáculo.—La fantasía vulgar, aunque inclinada generalmente á la hipérbole, ha sido esta vez ineficaz é impotente para expresar el sublime efecto de aquel portentoso fenómeno de la naturaleza.

Mostrando el maravilloso efecto producido por el sol, al penetrar en la gruta, continuábamos:

El luminoso lampo, difundido
de la gruta en el cáos, la ilumina
y un mundo brota allí desconocido.
Naturaleza insólita germina,
derramando á raudales la belleza,
que el arte siente y á crear no atina.
Rara techumbre de sin par riqueza,
do estalactita múltiple fulgura
del nativo zafir con la pureza,
Cubrir el antro mágico figura,
que en los quebrados muros mil caprichos
de visiones fantásticas apura.
....
Del lago se irguen hórridos dragones,
cual hidras del terror que el hambre inflama,
á devorar humanos corazones.
Cubren sus flancos cenicienta escama
sus garras muestran aceradas hoces,
y de sus ojos fuego se derrama.
Tal vez articulando horrendas voces,
del agua al percutir, lanzar parecen
gritos de muerte, cánticos feroces (1).

No conceptuamos necesario seguir copiando. Los rasgos trascritos, contribuyendo sin duda á dar alguna idea de los portentos y bellezas que puso allí la mano del Creador, habrán manifestado á los entendidos lectores del Museo Español de Antigüedades el singular acierto con que, protegidos por la munificencia de los reyes de Aragon, colocaron al lado de aquel maravilloso oásis los hijos de Bernardo el celebrado Monasterio, que por efecto de los fenómenos naturales producidos por el rio, agente principal de tantos prodigios, tomó el nombre de Piedra.

Tuvo lugar este acaecimiento en 1218, ciñendo ya la corona de los Ramiros y Berengueres don Jaime I.—Provenian los monjes que hicieron tal eleccion, del renombrado Monasterio de Poblet, matriz en el suelo de Cataluña y en el reino de Aragon de la poderosa Congregacion cisterciense: don Alfonso II habia donado á don Pedro Massanet, abad de aquella Casa, por cédula expedida en el real de sobre Rueda el año de 1186 (Era MCCXXIV), el castro de Piedra, llamado tambien de Santa María de Perales ó Peraleja (2), con todos sus términos y pertenencias, para que labrase allí, ó donde más le agradára, un insigne monasterio en honra de Dios y de Santa María. Hasta el año de 1194 no llegaron, sin embargo, á tomar posesion de tan pingües donaciones los doce monjes Bernardos, que

---

(1) Escribimos estos versos, que forman parte de una *Epístola* descriptiva del Monasterio de Piedra, dedicada á nuestro antiguo y querido amigo don Juan Federico Muntada, actual dueño de aquella posesion, al siguiente dia de nuestra visita, que lo fué el 10 de Agosto de 1869, en la próxima villa de Alhama. Debemos advertir, en órden á las demás grutas, á que nos hemos arriba referido, que si no ostentan la grandeza y sublime majestad de esta última, produciéndonos el sentimiento de admiracion y de terror que, al penetrar en ella, experimentamos, son dignas de muy detenida contemplacion por la rara variedad de sus muros y techos de maravillosa estructura.—El señor Muntada, mostrando especial predileccion por todos aquellos encantados sitios, ha impuesto á las expresadas grutas los nombres de las personas más queridas de su familia. A una de ellas ha dado el de su esposa *Carmela*: á ella aludimos, en la citada *Epístola*, diciendo:

La linda gruta, que ilustró Carmela,
La que árabe arteson calado imita
Con sobrepuestos arcos trepadores,
Que diseñó sutil estalactita.

(2) La escritura de donacion, que tenemos á la vista, dice sobre este punto: «Ego Ildephonsus, Dei gratia, Rex Aragonum, Comes Barchinonae et Marchio Provinciae, ob remedium animae mae, meorumque parentum, dono concedo et per hujus paginae corroborationem autorizo, Domino Deo et Beatae Mariae de Populeto, et tibi Petro Abbati, et toti ejusdem conventui in perpetuum, castrum de Petra cum omnibus suis terminis et pertinentiis atque aldeam de Testos, cum omnibus suis terminis et pertinentiis. Dono insuper vobis in perpetuum infra terminos Sanctae Eulaliae decem paraliatas terrae in subriguo et triginta paraliatas in siccano, ita ut infra supradicta loca in honore Dei et Beatae Mariae Monasterium, ad celebrandum Divinum officium Ordinis cisterciensis ubicumque vobis placuerit, vel magis idoneum fuerit aedificetis, etc. Actum apud Rodam in obsessione ipsius castri, anno MCLXXXVI, Æra millesima ducentessima vigessima quarta, mense Novembri.»

debian componer la Congregacion oportuna: vino á su cabeza don Gaufredo de Rocaberti, varon grandemente respetado por su sangre y sus letras; y en Mayo del referido año ponia su asiento en el indicado pueblo de Peraleja ó Piedra. Allí permanecieron veinticuatro años los monjes de Poblet, hasta que, deseando vivir en mayor soledad y retraimiento, ó prefiriendo (que es lo más probable y verosímil) aquel delicioso sitio para su morada, y gobernándolos su cuarto abad, don Jimeno Martin, trasladáronse al mencionado lugar, donde existe aún el *Monasterio de Piedra.* Daba don Jimeno principio á la construccion de la iglesia; mas alcanzándole temprana muerte en 1220, dejaba el cuidado de proseguirla á sus sucesores, quienes, no ya sólo emplearon en la fábrica las pingües rentas de la Congregacion, sino las sucesivas donaciones de los reyes (1).

Visto el nuevo Monasterio con singular predileccion por don Jaime, fuélo tambien por sus sucesores, no ya sólo en lo restante del siglo XIII (1276 á 1300), sino en todo el XIV.—Extraordinarias inmunidades y privilegios, ricos ornamentos, vasos sagrados y muebles litúrgicos; códices y libros sagrados, ya enriquecidos de fastuosas cubiertas y vistosas encuadernaciones, ya profusamente exornados de preciadas miniaturas; cálices, cruces, dípticos-oratorios y relicarios; devotas y muy estimadas tablas, y otros mil objetos y preseas, en que hacian porfiado alarde de ostentacion y de belleza, así las artes plásticas como las artes derivadas, ponian á la contínua de manifiesto en el MONASTERIO DE PIEDRA, durante aquella larga edad, la predileccion con que le miraban los sucesores del Rey Conquistador, acaudalándolo sin trégua; empresa en que tomaban tambien no exigua parte los príncipes de la sangre, como la tomaban los próceres y magnates del reino, y que era noblemente segundada por sus propios abades. Debia el TRÍPTICO-RELICARIO, que sirve de asunto á la presente *Monografía,* su orígen y su existencia á esta no amenguada devocion régia y señorial respecto del MONASTERIO DE PIEDRA. Compitiendo con la magnificencia desplegada por don Juan I de Aragon, el *Amador de toda gentileza*, segun le apellidaban sus coetáneos, habia su hermano don Martin, actual duque de Mont-Blanch, mostrado su devocion y largueza para con la iglesia y los monjes de Piedra repetidas veces, cuando llegó el momento de extremar aquella su constante predileccion con el más valioso de los dones, que podia hacer un príncipe cristiano.—Piadoso, cual sus mayores, el futuro rey de Aragon, habíase extremado, como ellos, en la adquisicion de muy veneradas reliquias, traidas de lejanas tierras: contábanse entre ellas no pocas que se referian á la sagrada persona y á la pasion del Salvador, mereciendo, por tanto, la mayor estima. Sobre todas alcanzaba, no obstante, la primacía «la tan admirable como divina, llamada el *Sacro Dubio* ó el *Sancto Mysterio*», en que hasta hoy (escribe un monje del siglo XVIII) se veneran incorruptas y convertidas en carne las Especies sacramentales del Pan Eucarístico» (2). Confiándola á la piedad observantísima de los monjes la liberalidad de don Martin, obligábales á darle muy preferente lugar entre todas las que ya de antiguo hacian venerable su iglesia, no sin que la contempláran desde luego como la más visible señal de la proteccion divina (3).

---

(1) Desde las cartas de donacion, otorgadas por Alfonso II á la novísima casa de Peraleja ó Perales por sus testamentos en 1194 y 1196, son tan frecuentes las cédulas reales, así de los monarcas aragoneses como de los castellanos que se refieren á las mercedes hechas al Monasterio de Piedra, que fuera impertinencia el recordarlas menudamente.—Debe tenerse, sin embargo, en cuenta que áun prescindiendo de dichas donaciones, sujetas á la confirmacion de los reyes, segun iban éstos subiendo al trono de sus mayores, fueron muy frecuentes las cartas especiales que determinaron la predileccion alcanzada por los abades de Piedra en el ánimo de aquellos piadosos príncipes, á lo cual contribuyó no poco la misma representacion política, que obtuvieron dichos prelados en el brazo eclesiástico de las Córtes del reino. Así han podido escribir los historiadores de la Congregacion del Cister, tratando de los abades de Piedra: «El abad concurre al oficio de diputado eclesiástico y á otros empleos honoríficos del reyno de Aragon y tiene voto en Córtes entre los prelados más principales de aquel reyno» (*Historia del Monasterio de Poblet*, t. II, centuria I.ª, pág. 149). No se pierdan de vista las declaraciones que encierran los versos latinos de la *Puerta del Campo*, arriba citados, respecto de la proteccion concedida al Monasterio por don Pedro II y don Jaime I, hijo y nieto del fundador.

(2) Véase el ya citado P. Maestro Finestres y de Monsalvo en su *Historia de Poblet*, t. II, pág. 149.—Los historiadores de la Congregacion del Cister en España dan muy curiosas noticias sobre el orígen de esta *Santa Reliquia*, poniendo el milagro, que le conquistó el respeto del cristianismo en el mismo suelo de Aragon. Celebraba efectivamente en Cimballa, pueblo correspondiente hoy al partido judicial de Ateca, en la provincia de Zaragoza, un sacerdote el Santo Sacrificio de la Misa, cuando se vió asaltado de terrible duda sobre la presencia real de Jesucristo en el Pan Eucarístico. Con asombro y admiracion del preste, que pronunciaba en aquel punto las palabras de la consagracion, brotaban de la *hostia* copiosas gotas de sangre, haciéndole prorumpir en los mayores trasportes de alegría. Comunicado el fervoroso entusiasmo á los fieles, que asistian al Sacrificio, cundía en breve á todos los pueblos de la comarca, despertando en todas partes la devocion más profunda y sincera. La portentosa *hostia* era desde aquel momento designada con el nombre del *Sancto Mysterio de Cimballa*, no faltando quien la apellidase tambien *El Sacro Dubio*, refiriéndose á la duda que habia sido causa del milagro.—Don Martin de Aragon, hijo segundo de don Pedro IV, lograba hacer suya tan maravillosa *Reliquia*, de cuya conservacion y custodia juzgó digno y merecedor al Monasterio de Santa María de Piedra, de cuya imágen era muy devoto.

(3) El docto cisterciense arriba mencionado, no ya sólo hablaba en este punto como testigo de vista, sino que se referia á los documentos y auténticas que aseguraban la legitimidad de la *Reliquia* «Este privilegio [el de gozarla] era entre todas las bulas y salvaguardias, otorgadas al Monasterio de Piedra por los Sumos Pontífices, reyes y príncipes el que más protegia y defendia aquella Real Casa.» El Reverendo P. Maestro publicó su *Historia del Monasterio de Poblet* en 1753, cuando no podia sospechar la suerte que en nuestros dias le estaba deparada. La *Reliquia del Sacro Dubio*, más afortunada que la Iglesia de Piedra, fué reclamada en 1836 por la parroquia de Cimballa, donde sigue gozando del respeto de los aragoneses (*España Sagrada*, t. L, capítulo XXV).

Ceñia á la sazon la mitra abacial el vigésimosexto de los sucesores de don Gaufredo de Rocaberti. Para honrar tan inextimable donativo, cual exigia su propia piedad y la piedad del príncipe, ordenaba don Martin de Ponce, que no otro era el mencionado abad (1), construir y exornar con tanta belleza como fausto, el grandioso Tríptico-Relicario que admiran hoy los hombres doctos en el selecto gabinete de antigüedades de la Real Academia de la Historia. Era don Martin, IV de los abades de aquel nombre, persona de grande autoridad en la córte de don Pedro IV, y afirman señalados cronistas que se habia distinguido no poco en las asambleas nacionales, á que asistia por derecho propio, como tal prelado. Seis años ántes de asentarse el ilustre donador, duque á la sazon de Mont-Blanch, en el trono de su hermano, don Juan I, utilizando su favor y poniendo á prueba su diligencia, veia el abad don Martin realizado su loable intento (1390). Destinando la parte principal del Tríptico á custodiar la predilecta reliquia de aquel príncipe, recogia en tan magnífico mueble, no sin la apetecida holgura, cuantas atesoraba el Monasterio. Para perpetuar la memoria del hecho y para honra de su abaciado, mandaba esculpir su nombre y poner sus armas en las partes más nobles del monumento, haciendo tambien constar en muy notable inscripcion el fin principal, á que éste se destinaba. Algunas modestas señales, características de la sencillez y llaneza del futuro rey, daban acaso en su ornamentacion pictórica cierta razon de la parte que habia cabido en aquella obra al jóven duque, llamado á llevar entre los reyes de Aragon el título de Humano.

III.

SIGNIFICACION HISTÓRICA DEL TRÍPTICO-RELICARIO DE PIEDRA — ARTE Á QUE PERTENECE.

Debemos estas noticias al testimonio de los cronistas especiales de la Congregacion cisterciense, claro y eficaz en órden á la donacion de la venerada *Reliquiad el Sancto Mysterio*, no tan explícito como fuera de apetecer respecto del personaje, á quien fué debida la construccion del Tríptico, destinado indubitadamente á encerrarla, con todas las demás que habian constituido en el espacio de dos siglos casi cumplidos (1194 á 1390) el tesoro sagrado de tan rico Monasterio. ¿Podrá acaso ser interrogado el mismo monumento, con esperanzas de obtener de su exámen la confirmacion de los hechos anunciados, conforme á la exposicion que acabamos de hacer?... A la verdad, no es indispensable para deducir todas las enseñanzas, á que en la presente *Monografía* aspiramos, el depurar esta cuestion de mera relacion de nombres, cuando poseemos á dicha, como datos incuestionables, el conocimiento histórico de la ocasion que dió vida á tan suntuoso Tríptico-Relicario, y el nombre del futuro rey que proporcionó, con su liberalidad y su amor á la Casa de Santa María de Piedra, aquella solemne ocasion (2); siéndonos de igual manera conocidos los nombres y las personales circunstancias del prelado que recibió la piadosa ofrenda, y que gobernaba aquella Congregacion cisterciense &, así como el año en que fué pintado tan precioso monumento. Pudieran sin duda todas estas circunstancias afirmativas excusarnos de más detenidas y menudas investigaciones. Movidos por el anhelo de l

---

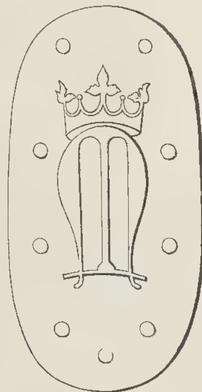
(1) El primer arqueólogo que con motivo de la traslacion del Tríptico Relicario á los salones de la Academia, ha dado alguna razon de tan preciosa joya, suponiendo al abad don Martin de Ponce muerto en 1377, segun el Catálogo del ya citado Finestres y de Monsalvo, parece dudar de la época asignada á este suceso, si bien se inclina á creer que fué el Tríptico construido y pintado, cuando ya aquel abad no existia. De esta duda nace, en efecto, una laguna hasta de trece años que median entre el fallecimiento de don Martin y el año en que el Tríptico fué pintado, como despues veremos (1377 á 1390). El diligente investigador don Vicente de la Fuente, en el tomo L de la *España Sagrada*, cap. XXV, pág 255 y siguientes, alega diferentes documentos que prueban la existencia del abad don Martin de Ponce, no ya solo en 1390 y 1399, sino en 1405 y 1409. Es, pues, evidente que pudo ver acabado y gozar de la belleza del Tríptico por más de diez y nueve años, desapareciendo por tanto toda duda y oscuridad en este punto.

(2) Insistimos, apartándonos en esto así de los escritores cistercienses como de los que modernamente los siguen, en afirmar que la ofrenda de la Santa Reliquia que dió motivo á la construccion del Tríptico, fué hecha por don Martin, cuando era solo este Infante duque de Mont-Blanch, no ya sólo por las razones precedentes, que adelante explanaremos con el exámen del monumento, sino tambien por el inexorable testimonio de las fechas históricas. Para que el abad don Martin de Ponce, cuyo nombre figura, como veremos luégo, en el Tríptico, pudiera recibir la ofrenda del *Sancto Mysterio* tributada en Santa María de Piedra por el hermano de don Juan I, y disponer ántes de 1390, el que se hiciera para su digna custodia tan preciado mueble, es evidente que hubo de verificarse aquélla por lo ménos en el año anterior; y cómo don Juan I, duque de Gerona, ocupó el trono durante nueve años (1387 á 1396), no cabe dudar, que don Martin sólo podia alcanzar, al hacer la ofrenda del *Sancto Mysterio*, la consideracion y dignidad de Infante. Queda por tanto fuera de duda que los escritores á que aludimos, y son todos los que han hablado directa ó indirectamente de la *Reliquia* ó del Tríptico, se han dejado llevar en este punto de la vulgar manera de mencionar á don Martin, sin fijarse en los hechos — Nuestros lectores hallarán adelante nueva comprobacion de estas aseveraciones históricas, no indiferentes por cierto para el presente estudio.

acierto, y reparando en las sencillas y modestas señales, de que acabamos de hacer mérito, no pasaremos, sin embargo, adelante sin ofrecer á la perspicacia y buen juicio de nuestros lectores ciertas indicaciones que pueden tal vez arrojar alguna mayor luz sobre el total de relaciones, que hallamos entre el ya citado duque de Mont-Blanch y el magnífico TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA.

Está para nosotros fuera de toda discusion que, al hacer el infante don Martin la piadosa ofrenda de la reliquia del *Sancto Mysterio* ante el altar de Santa María de Piedra, hubo de ir aquella guardada en una arqueta, caja, cruz ó díptico, digno al par de aquel divino objeto, del príncipe y del templo á que éste lo dedicaba. No cabe dudar tampoco, considerado el constante ejemplo de la Edad-media, testimoniado en cien y cien ofrendas hechas por reyes, príncipes y magnates, que hubo de brillar en tan preciosa presea el nombre del duque de Mont-Blanch, figurando en una inscripcion votiva que revelase á los presentes y trasmitiese á los futuros la memoria de aquel don, que iba á ser tenido en la mayor estima entre todos los bienes que alcanzára tan rico Monasterio. No sería, por último, hipótesis temeraria la que nos llevára á admitir que, dadas la liberalidad del hijo de Pedro IV y su devota predileccion por el Monasterio de Piedra, quisiera poner digna corona á su ofrenda, mandando construir, para custodia y decoro de la *reliquia* y de la *arqueta* ó *caja* que la encerraba, el TRÍPTICO-RELICARIO, venido felizmente á nuestros dias. El hecho no sería, en verdad, peregrino en ninguno de los antiguos reinos de España, durante la Edad-media, ni dejaria tampoco de hallar algun apoyo en el mismo monumento.

Parece, en efecto, no despreciable indicio de ello la circunstancia de mostrarse en uno de los escudos ó tarjas que ostentan los soldados (de que hablaremos despues en la descripcion de las pinturas que exornan el exterior del TRÍPTICO), inscrita la letra mayúscula M surmontada de una corona ducal, en esta forma:



Partiendo de la consideracion de que no puede ser tal accidente fortuito, dado el valor heráldico de este linaje de cifras, y teniendo presente que no de otra manera se hallan representados y expresados en fábricas arquitectónicas, muebles sagrados y profanos, códices literarios, breviarios, devocionarios, y otros mil objetos del siglo XIV y del siguiente, los nombres y la jerarquía de los personajes, para quienes se construyen ó por quienes se costean (1), no parecerá caprichoso ni aventurado el descubrir en esta representacion la leyenda siguiente:

MÁRTINUS DUX.

(1) Tal sucede por ejemplo con la F inicial, que encabeza la presente Monografía. Pertenece á un magnífico códice que se custodia en la Biblioteca Nacional y fué propiedad de los Reyes Católicos don *Fernando* y doña *Isabel*, segun va ya advertido. La F, surmontada de la corona real, forma pareja con la Y, ocupando cada cual uno de los broches que cierran aquel precioso monumento: ambas letras son de plata, bellamente afiligranadas. El uso de las iniciales en edificios, muebles, etc., etc., con la exornacion heráldica de las coronas, se hace muy frecuente en todo el siglo XV.

Era realmente á la sazon el hijo de don Pedro IV duque de Mont-Blanch, segun queda ya repetido. Por manera que, conviniendo á su nombre y actual estado cifra y emblema, y presupuesto el conocimiento de la ofrenda, hecha por él ante el altar de Santa María de Piedra, no sería forzada consecuencia la que nos persuadiera á recibir como fundado el hecho de que no sólo se alude en el blason del precitado escudo á la donacion de la reliquia, mas tambien á la construccion y pintura del Tríptico-Relicario. No somos, sin embargo, inclinados á fáciles y galanas hipótesis; y considerando que á ser el futuro rey de Aragon igualmente donador del *Sancto Mysterio* y del Tríptico, hubiera ocupado su nombre necesariamente el sitio principal y preferente del monumento que estudiamos: reparando asimismo en que, en tal caso, se hallaria, como lo está allí el del abad don Martin de Ponce, que aparece tallado en letras doradas de considerable relieve y tamaño y muchas veces grafido en oro en el exterior del Tríptico, hemos vacilado y vacilamos ante la enunciada idea, por más que la piedad, la modestia y áun la humildad del duque de Mont-Blanch, grandemente ensalzadas y aplaudidas por sus coetáneos, depongan á favor de ella, inclinándole al deseo de que fuera su doble ofrenda más acepta al abad y á la Congregacion, dejándoles por entero la honra de albergar dignamente las «Especies Sacramentales del Pan Eucarístico», mientras se complacia con tomar para sí el sitio más humilde y modesto, con tal de consignar en algun modo su intervencion en tan preciada ofrenda.

Pero confesémoslo sin rebozo en obsequio á la verdad, que investigamos: ineficaces todas estas indicaciones para producir una demostracion tan clara y fehaciente cual la anhelamos, parécenos más verosímil el hecho, conforme arriba vá apuntado, no habiendo, por otra parte, razon alguna para dudar de la enseñanza directa y desinteresada, que nos ofrece el mismo Tríptico-Relicario. En el arco central que nos presenta su textero; en una especie de antepecho ó tarja, que ocupa de lado á lado un tercio de su parte inferior; partido por un escudo de armas de familia, destinado, á pesar de carecer de corona, á recordar la hidalguía del austero abad de Piedra, se leen, en efecto, en curiosos caractéres monacales, que resaltan con grueso relieve sobre un fondo azul-oscuro, estas palabras:

DOPNUS (1) MARTINUS PONCII ABBAS.

No es, por tanto, dudoso que el Abad don Martin de Ponce se hallaba en plena posesion de sus funciones y derechos abaciales, cuando se hizo allí la ofrenda de la *Reliquia*, suceso que consagra esta leyenda en la forma que dejamos reconocida, concertando con el testimonio de los historiadores cistercienses. El Tríptico-Relicario, que de tal modo debia vincular el nombre del abad Ponce en la historia de las artes españolas, parecia asímismo recibir la mision de revelarnos la ocasion solemne, el nobilísimo cuanto devoto objeto con que habia sido construido, y el crítico momento, en que se habia dado cima á su obra pictórica. En su parte exterior, empezando por la superior de la hoja derecha (izquierda del espectador), pasando luégo á la izquierda y siguiendo igual órden en la zona inferior, ofrece efectivamente, en caractéres menores monacales de no difícil lectura, la inscripcion siguiente, con las interrupciones ó lagunas que van notadas:

I.—Tabernaculum ⋮ HOC ⋮ VOCABITUR ⋮ AULA ⋮ DEI ⋮ QUIA ⋮ VERE ⋮
DOMINUS ⋮ EST ⋮ IN ⋮ LOCO ISTO ⋮ FUIT ⋮ AUTEM ⋮ CONSTRUCTUM ⋮ AD ⋮
HONOREM ⋮ ET ⋮ REVERENTIAM ⋮ SACRATISSIMI ⋮ CORPORIS ⋮
DOMINI ⋮ NOSTRI ⋮ JHU ⋮ XPI ⋮ ET ⋮ PASIONIS ⋮ EJUSDEM ⋮
NEC NON ⋮ AD ⋮ HONOREM

II.—ET ⋮ REVERENTIAM ⋮ SANCTISSIME ⋮ GENITRICIS ⋮ EIUSDEM ⋮
ET ⋮ TOTIUS ⋮ CELESTIS ⋮ CURIE ⋮ ET SANCTORUM.........
AT..... FUIT ⋮...... DEPICTUM ⋮ ANNO ⋮ M ⋮ CCC ⋮ XC ⋮
ANIMA ⋮ ORDINATORIS ⋮ REQUIESCAT ⋮ ... SINU ⋮ SALVATORIS ⋮ AMEN ⋮

---

(1) Así se halla escrito en efecto, poniendo de relieve que no era la latinidad del autor la más selecta, influyendo en la corrupcion de la voz latina *Dominus* el uso vulgar del romance aragonés del mismo modo que influia en Castilla. En códices de los siglos XIII y XIV leemos, en efecto, con alguna frecuencia: *Donno*, *Donna*; — *Dopno*, *dopna*; — y aun *dogno y dogna*, sobre todo, en los documentos que más directamente se refieren á las transacciones de la vida. No es de extrañar tampoco que el expresado error naciera más del entallador que de los monjes de Piedra. Lo notable es la tolerancia de presente, al ser recibido el Tríptico en el Monasterio de Piedra y la aquiescencia de los tiempos, en que se ha conservado en el crucero de la iglesia, segun luégo advertiremos

Es, pues, de absoluta evidencia, leida esta inscripcion latina (1) en el exterior del TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA, no ya sólo el elevado concepto que la Congregacion cisterciense tenia formado de la reliquia del *Sancto Mysterio*, pues que no se vacilaba en dar al RELICARIO título de *Palacio de Dios*,—considerándole allí presente por medio de las «Especies sacramentales del *Pan Eucarístico* que se conservaban incorruptas»,—sino tambien la relacion establecida por los monjes cronistas de Piedra entre el príncipe real de Aragon y aquel inextimable presente. Ni es ménos significativa la insistencia con que, declarado este principal objeto, continúa la leyenda revelando que fué el TRÍPTICO *construido para honra y reverencia de Dios* y del SACRATÍSIMO CUERPO DE NUESTRO SEÑOR JESU-CHRISTO. El pensamiento que allí principalmente domina, nace directamente de la levantada cuanto lisonjera satisfaccion de poseer aquel peregrino trofeo, simbólico recuerdo de la redencion humana. No se olvidaba tampoco al consignar este hecho, tenido por los venideros abades en muy privilegiada estima, que existia el Monasterio de Piedra bajo la advocacion de la Madre de Dios, como no se perdia de vista que al lado del *Sancto Mysterio* debian custodiarse en lo sucesivo las reliquias de los Santos, allegadas de antiguo por la «observantísima Congregacion», de que era don Martin cabeza *(totius celestis curiae et Sanctorum,* etc.*)*. Lástima es por cierto que las injurias del tiempo y acaso más bien la incuria de los hombres, nos hayan arrebatado con las interrupciones y lagunas notadas en el resto de la inscripcion, los medios de comprobar las indicadas relaciones entre el futuro rey de Aragon y el TRÍPTICO, y áun tal vez el nombre del artista que llevó á cabo la obra pictórica. De ellas parece ministrarnos no despreciable indicio la última frase de la leyenda, que constituye un verso de los apellidados leoninos durante la Edad-media:

ANIMA ORDINATORIS REQUIESCAT SINU SALVATORIS.

¿Quién era, en efecto, la persona aquí aludida? ¿El abad ó el príncipe donador de la *Reliquia?* La solucion es harto difícil: nosotros nos inclinamos, sin embargo, del lado del abad. Clara, indubitable, terminante aparece en cambio la fecha, en que fué pintado el *Tabernáculo* ó *Palacio de Dios*, como llama al TRÍPTICO la leyenda. Este acontecimiento altamente notable en la historia de las artes españolas, se realizaba en 1390, ó lo que es lo mismo, en el último año de la cuarta decada del siglo XIV (2).

Fijamos la atencion en el año y en el tercio de la centuria, á que pertenece el TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA, con tan especial cuidado, porque esta simple observacion nos lleva, como de la mano, á considerar la época artística á que este monumento es debido, como nos lleva tambien á reconocer, con no dudoso criterio, los elementos arquitectónicos y las influencias pictóricas que lo caracterizan, constituyendo con todas estas dotes una de las más peregrinas y ricas joyas del arte esencialmente nacional, é indubitadamente el primero y más ostentoso de los TRÍPTICO-RELICARIOS, que bajo la doble relacion del arte y de la arqueología han llegado de la Edad-media á los tiempos modernos. Construido y pintado en el suelo de Aragon, es de igual modo uno de los más luminosos y eficaces documentos que anuncian, prueban y justifican la esencial unidad de la cultura ibérica, encaminada virtualmente á una sola meta, á pesar de las exteriores y accidentales contradicciones, que parecen alguna vez extraviar su uní-

---

(1) Aunque el latin de esta inscripcion es por extremo fácil, parécenos oportuno trasladarla á lengua vulgar, á fin de que pueda ser fácilmente interpretado el sentido que encierra. Dice así.

I.—ESTE TABERNÁCULO SERÁ LLAMADO PALACIO DE DIOS PORQUE
EL SEÑOR ESTA EN ESTE LUGAR VERDADERAMENTE.—FUÉ CONSTRUIDO
PARA HONRA Y REVERENCIA DE DIOS DEL SACRATÍSIMO CUERPO
DE NUESTRO SEÑOR JESU-CRISTO Y DE SU PASION
II.—LO MISMO QUE EN HONRA Y REVERENCIA DE SU SANTÍSIMA
MADRE Y DE TODA LA CORTE CELESTIAL Y DE LOS SANTOS.
.... FUÉ..... PINTADO EN EL AÑO MCCCXC (1390)
EL ALMA DE QUIEN LO ORDENÓ DESCANSE EN EL SENO
DEL SALVADOR. AMÉN.

(2) Cuando llegamos á esta demostracion irrecusable, no puede ménos de causarnos maravilla la insistencia con que se ha repetido la ya combatida aseveracion de que «el rey de Aragon don Martin tuvo en su oratorio por algunos años [la reliquia del Santo Misterio], que donó (añaden) en los primeros dias del siglo XV al Real Monasterio de Santa María de Piedra» (Perez Villamil, *Recuerdos del Monasterio de Piedra*, pág. 26). La verdad es que sólo han podido hacerse y repetirse estas afirmaciones, desconociendo, no ya sólo el órden natural de los hechos, sino tambien los testimonios, en que se fundan y que los esclarecen; y ninguno de mayor fé y excepcion que el mismo TRÍPTICO, con su auténtica leyenda.—Construido éste expresamente para custodiar y dar culto á la Santa Forma *(Sacro Misterio)*, seria realmente temeridad incomprensible el proseguir trayéndo la donacion de aquella al siglo XV, cuando expresa en su inscripcion que *fué pintado en* 1390, probando este hecho que fué trazado y tallado en años anteriores

sono desarrollo, y que desvanece de hecho, con el más somero exámen, los groseros errores con que han pretendido más de una vez los intereses locales ofuscar la luz de las enseñanzas debidas á las ciencias históricas. Como hemos notado en la *Introduccion*, el TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA se presta, en este doble y trascendental concepto, á muy interesante investigacion, que señale y determine, ya como derivacion arquitectónica, ya como obra de la pintura, el punto de confluencia de dos artes, que reconociendo diversos veneros, llegan de consuno á formar clara, rica y majestuosa corriente. Nos referimos en primer lugar á los elementos artísticos que, derivados de la cultura muslímica, se habian sometido desde la segunda mitad del siglo XI á las leyes superiores de la civilizacion cristiana, para producir dentro de ella, y consociándose con todos los demás elementos de arte sucesivamente allegados por nuestros mayores, el más original y privativo estilo arquitectónico que han poseido los pueblos occidentales, durante la Edad-media (1): aludimos en segundo á la no dudosa influencia de las artes, y en especial de la pintura, que desde tiempo antiguo se refleja en el suelo español, revelando el comercio que nuestros reyes, príncipes, municipios, prelados y ciudadanos mantuvieron desde el siglo XIII, con mas actividad y fruto que lo que hoy se sospecha, con las ciudades y señoríos de Italia.

Tienen ya los ilustrados lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES no exigua copia de antecedentes, respecto de uno y otro punto, en las diferentes Monografías que hemos consagrado en esta obra á ilustrar la historia de las artes pátrias merced al estudio de muy singulares y preciosos monumentos. Así, con recordar solamente en ambos conceptos los ensayos sobre las *Llaves de las villas y ciudades de la Edad-media* (Llaves de Sevilla), los *Códices de los Cantares et Loores de Sancta Maria*, el *Díptico de marfil conservado en San Lorenzo del Escorial*, los *Púlpitos mudejares de Toledo*, la *Pintura mural recientemente descubierta* en esta última capital, y la *Introduccion* al estudio de las *Arquetas-Relicarios*, trabajos todos dados á luz en este MUSEO, bastaríanles sin duda para recibir sin repugnancia, como necesario precedente de las investigaciones, á que nos convida el TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA, las nociones histórico-críticas en dichas Monografías expuestas. No parecerá, sin embargo, del todo impertinente, considerando la extraordinaria importancia del monumento que ilustramos, y tenida en cuenta su especialísima y doble representacion en la historia de nuestras artes industriales y de nuestra pintura dentro del siglo XIV, el que añadamos aquí en uno y otro respecto, siquiera sea de pasada, algunas reflexiones relativas á la localidad, cuya privativa cultura puede alcanzar nuevo esclarecimiento del presente estudio.

La historia de Castilla y la historia de Aragon ofrecen desde el segundo tercio del siglo XI notables puntos de contacto bajo la doble dinastía de don Sancho, el Mayor, apareciendo por un momento próximas á fundirse entrambas coronas. No quiso la suerte favorecer las pretensiones del aragonés Alfonso, el Batallador, llamado trás los gloriosos triunfos de Alfonso VI y la prematura muerte de Raimundo de Borgoña, á compartir el tálamo real de Leon y de Castilla con la reina doña Urraca. Asociado, no obstante, á la política del Imperio castellano, que aspirando á realizar la idea de la unidad, tal como era á la sazon concebida, habia despertado en ciencias, en artes y en letras un verdadero renacimiento, segundaba Alfonso I de Aragon el noble ejemplo de Fernando I y del ya citado Alfonso, el Bravo, asociándose indisolublemente á su gloriosa memoria. Dotando de fueros y de libertades, consignadas en muy protectoras cartas-pueblas, así á las villas y ciudades de Aragon como á las de Navarra; derramando iguales beneficios sobre no pocas de Castilla (2); llevando sus armas victoriosas hasta las puertas de Córdoba y de Granada, de

(1) No juzgamos fuera de propósito el insistir aquí en la determinacion científica del *génesis* artístico y social de la manifestacion arquitectónica que dentro del gran le arte cristiano, constituye el estilo *mudejar*, cumpliendo ámplia y adecuadamente á todas las necesidades de la cultura ibérica. Y nos conceptuamos tanto más obligados á esta insistencia, cuanto que muy diligentes cultivadores de los estudios arqueológicos, aceptando la trascendental clasificacion artística por nosotros ensayada desde 1859 y repetidamente ilustrada, se han apartado de ella, aunque sin sospecharlo tal vez, en lo más sustancial é importante. Adoptando la existencia histórica del *estilo mudejár;* admitiendo sus sucesivos y fecundos desarrollos dentro de la sociedad cristiana de nuestra Península; viéndolo consociarse y áun fundirse con otros *estilos* puramente cristianos; y contemplándolo, en fin, constantemente sometido á las leyes capitales de nuestra privativa cultura, — no han faltado en efecto notables escritores que, al clasificar ciertos monumentos propiamente *mudejares*, lo hayan hecho en esta forma: ARTE MAHOMETANO: ESTILO MUDEJAR, etc. El error es trascendental, y por tanto digno del más eficaz correctivo. No se presta en verdad el presente estudio á ponerlo tan completo como el caso pide, pero mientras llevamos á cabo la obra, en otras Monografías anunciada (Véase la de las *Puertas del Salon de Embajadores del Alcázar de Sevilla*), consagrada exclusivamente á trazar la *Historia de la arquitectura mudejár y de su influencia en las artes industriales de la Península Ibérica, durante la Edad media y en el siglo* XVI, conveniente juzgamos protestar, en nombre de la ciencia, de tamaños extravíos, que si bien sólo han de contribuir entre los hombres doctos al descrédito de sus propaladores, pueden contribuir lastimosamente á inducir en error á los ménos iniciados en el fundamental estudio de la ciencia arqueológica.

(2) Remitimos á los entendidos lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES al *Indice de los Fueros y Cartas pueblas*, dado á luz por la Real Academia de la Historia, como base de la gran coleccion que tiene proyectada de los de toda España. En él figura don Alfonso, el Batallador, así en Aragon y Navarra como en Castilla, asociado dignamente en obra tan fecunda como meritoria á don Alfonso VI, don Alfonso VII y al mismo conquistador de Cuenca.

donde volvia á su reino de Aragon rodeado de inmensas muchedumbres de cristianos mozárabes rescatadas del yugo almoravide; consintiendo, por último, en las ciudades y territorios arrancados por su diestra al poderío del Islam la permanencia de los antiguos moradores que tomaban, como en Castilla, título de *mudejares*, promovia el rey Batallador, en vário concepto, la prosperidad de sus pueblos; y ensanchando noblemente las esferas de su cultura, acaudalábala, en cuanto á las artes concernia, con nuevos elementos que iban, como en Leon y Castilla, á infundir muy peregrino carácter, así á las construcciones arquitectónicas como á los productos de todas las artes industriales.

Habíanle sorprendido, al clavar sus estandartes victoriosos en las torres de Zaragoza (1118), la grandeza y magnificencia de sus mezquitas (1) y de sus alcázares, acrecentados por extremo bajo la dinastía de los Beni-Hud, dominadora de aquella ciudad y amirato, desde la muerte de Yahia-Ebn-Mondhir, el Tobjibita (1039). Ahmed-Al-Mondhir-Ebn-Chaâfar, pretendiendo sin duda oscurecer la fama de los Abd-er-Rahmanes con juzgarse heredero de aquella cultura que tanta gloria habia conquistado á los soberanos del Andálus, —dueño de la fortuna y del poderío de Abú-Ayub-Suleyman Ebn-Mohâmad-Mostain I, y émulo de la gloria de otros amires ó reyes de Táifa,—habíala engrandecido de 1046 á 1081 con admirables casas de placer y suntuosos palacios, sobre los cuales descollaba su propio alcázar, de que han llegado á dicha muy preciosos vestigios á la edad presente en la renombrada *Aljafería* (2). Sucediéndole en el poder y en la magnificencia su hijo y nieto Abú-Amer-Yusûf-Al-Motamin y Ahmed-Al-Mostain II (1081 á 1110), no habian tampoco perdonado medio alguno para aumentar el lustre y la belleza de la Señora del Ebro; y cuando ocho años adelante, rescatada ya Tudela (1115), bajaba Alfonso, el Batallador, al largo de la márgen izquierda de aquel famoso rio, para sentar el real de Aragon ante sus muros, carecia Zaragoza de digna rival entre las ciudades mahometanas de las comarcas citeriores de Iberia, respetada y halagada igualmente bajo el Imperio de los almoravides.

No era por tanto de maravillar que, adunándose en el fin trascendental de la universal cultura de sus pueblos, el interés de una política tan ilustrada como fructuosa y la admiracion de tantas maravillas del arte,—al propio tiempo que hallaban los refugiados mozárabes de Andalucía en las regiones aragonesas empleo á su actividad y á su inteligencia,—recibieran tambien los *vasallos mudejares*, que persistian en las ciudades sucesivamente redimidas del poder islamita, estímulo á su laboriosidad y galardon á su ingenio. No era, no habia podido ser tampoco indiferente para los mozárabes andaluces, en medio del florecimiento, logrado á su vista por la cultura del Califato, el ejemplo de aquel arte, que habia producido á las márgenes del Guadalquivir los portentos de Az-Zahrâ y las maravillas de Córdoba. No era, por último, verosímil que, olvidadas en un dia por los moros sometidos de Aragon las tradiciones artísticas en tan larga edad acariciadas por sus mayores, fueran de todo infructuosos su saber y su experiencia para la nueva civilizacion, que los recibia en su seno. Por el contrario, como habia sucedido ya en la España central, bajo el imperio de Alfonso VI (3) é iba á suceder bajo el cetro de sus ilustres sucesores, cuantas nociones artísticas y procedi-

---

(1) Zaragoza, segun afirman repetidamente los historiadores árabes, citados con insistencia por los modernos ilustradores de la historia de las artes en nuestro suelo, fué la primera ciudad de la Península Ibérica, en que los vencedores mahometanos levantaron una gran mezquita-aljama, pues que se fija este hecho en 713, dos años despues de las invasiones de Tariq y de Muza (*Toledo pintoresca*, IIª Parte, pág. 217). Si el hecho es realmente histórico, y la hipérbole no exagerada, es evidente que la ciudad del Ebro se anticipó á todas las demás capitales de las futuras *Amelias*, ó provincias mahometanas, en esta doble peregrina honra. Sin embargo, constando por una parte que los sectarios del falso profeta, á imitacion de todos los conquistadores en análoga situacion, convirtieron en mezquitas las basílicas cristianas, como convirtieron despues leoneses, castellanos y aragoneses en catedrales y parroquias las mezquitas sarracenas, y teniendo en cuenta que en aquellos primeros momentos de la ocupacion de España carecian de verdadero arte, utilizando entónces, y largo tiempo despues, los despojos de los templos cristianos para sus construcciones religiosas, como lo acreditan todavía las más insignes fábricas mahometanas en nuestra Península,—nos inclinamos á creer que la mezquita de 713 ni tuvo la grandeza, ni alcanzó la magnificencia que los expresados historiadores le atribuyen. Como quiera, el hecho es digno de notarse y revela sobre todo la predileccion que los vencedores muslimes mostraron, desde los primeros dias de su venida á España, á la poderosa ciudad del Ebro, que habia inmortalizado el nombre de Augusto.

(2) Aunque no aceptamos ni los principios que sirven de base á su estudio, ni la significacion que el autor atribuye á este hoy despedazado monumento, ni la reproduccion gráfica del mismo, remitimos á nuestros ilustrados lectores á la Monografía, que bajo el título de *Fragmentos de estilo árabe procedentes del palacio de la Aljafería* publicó, en este Museo, t. I, pág. 145 y siguientes, don Paulino Sabiron y Estévan, del Museo Arqueológico Nacional. Sin agravio de este erudito pintor, no vacilamos en declarar que el *Alcázar de Ahmed Al-Mondhir-Abú-Chaâfar*, á quien llamó simplemente Aben Aljafe, sin determinar su representacion en el Amirato de los Beni-Hud, está solicitando de la ciencia arqueológica nuevo y más completo estudio. Algunos de estos vestigios ó fragmentos se custodian desde 1868 en el Museo Arqueológico Nacional.

(3) Estudiando en la magna obra de los *Monumentos Arquitectónicos de España* los muy interesantes monumentos de la orfebrería española que, haciendo uso de relicarios, conserva en su seno la celebérrima *Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*, hemos tenido ocasion de examinar entre ellos la magnífica *Arca de las Reliquias* y la *Arqueta de Santa Eulalia*, hoy custodiada en la capilla de este nombre. El primero de estos objetos fué engrandecido notabilísimamente por la piedad de Alfonso VI: el segundo fué obra de su munificencia. Ambos ostentan ya el sello de aquella singular influencia artística, segun hemos notado en los indicados *Monumentos Arquitectónicos de España*: el *Arca* en la rica orla de caractéres cúficos, meramente ornamentales, que rodea su frente, la *Arqueta* en su conjunto y en su peregrina decoracion, donde alternan los elementos de orígen arábigo y los conocidamente cristianos. Idéntico ejemplo se reprodujo, cuando en vida del citado don Alfonso VI, fué canonizado por el amor y la devocion del pueblo castellano Santo

mientos industriales habian acaudalado en las tierras del Andálus á los antiguos descendientes de la raza hispano-latina, dominada por el Islam; cuantos conocimientos arquitectónicos y prácticas de las artes derivadas poseian los *vasallos mudejares*, se hermanaban por sorprendente manera y se sometian de buen grado á la nueva ley de vida, que venia á rehabilitarlos con el soplo vivificador y fecundante de la incontrastable cultura cristiana.

Nacia por tanto dentro del arte que habia interpretado durante el angustioso y difícil período de cuatro largos siglos, los dolores, los conflictos, las alegrías y los triunfos del cristianismo, en lucha de exterminio contra el Koram, aquel peregrino estilo arquitectónico, hoy ya conocido bajo el nombre de *mudejár*, y que en Cataluña como en Aragon, en Leon como en Castilla, en Portugal como en Andalucía, estaba llamado á interpretar, bajo todos conceptos y en todas esferas, el creciente desarrollo de la civilizacion española. Y no fué por cierto la noble Zaragoza, cabeza del dominio aragonés, la última de las ciudades de aquel reino llamada á reflejar en sus monumentales construcciones el peregrino consorcio de tantos elementos como en la mencionada manifestacion artística se consociaban y asimilaban. Al lado de las fábricas mahometanas, que recordaban la gloria de los Califas ó enaltecian el nombre de los Beni-Hud, levantábanse en su recinto durante la Edad-media, templos, palacios y otros cien edificios, en que unidas en estrecho maridaje las galas y preseas del arte cristiano, en sus sucesivas y no dudosas manifestaciones, con las preseas del arte arábigo, guardadas por respetuosa y devota tradicion (1), se consumaba allí, como en otras muchas ciudades de toda España, el único bello ideal artístico que era dado realizar á la civilizacion ibérica. A despecho de la destructora accion de los siglos y de la saña de los hombres, más desoladora aún (sobre todo en los tiempos que hemos alcanzado durante la actual centuria), puede en efecto enorgullecerse todavía la antigua córte de Aragon de poseer en su seno fábricas *mudejares* tan bellas y caracteríscas como la *Torre de San Gil; el Ábside* y *Torre de la Magdalena;* la gallarda *Torre de San Pablo;* la *Capilla del Papa Luna*, tan bella en su agrupamiento y ornamentacion exterior, como rica en su interior por la afiligranada cúpula que la cubre; la muy esbelta y celebrada *Torre Nueva;* y finalmente, las diversas construcciones, con que la discreta é ilustrada mano de los Reyes Católicos engrandeció y dió nuevo esplendor y magnificencia al suntuoso alcázar de Ahmed-Al-Mondhir-Abû-Chaâfar, gloria de los Beni-Hud y rico ornamento de la noble Zaragoza.

A este nacional estilo, que poblando todos los ángulos de la Península Ibérica de verdaderas maravillas en los varios órdenes de la construccion arquitectónica (2), satisfizo por igual las necesidades de la vida intelectual y de la vida física, poniendo su especialísimo sello en todas las artes industriales (3), pertenece, pues, el Tríptico-Relicario del

---

Domingo de Silos: el bellísimo frontal, que ostentó el altar, donde se verificó esta ceremonia, presenta otra graciosa orla de caractéres cúficos, no sin encerrar ya algun sentido. — Todos estos monumentos pertenecen, pues, á la segunda mitad del siglo XI. — Como hemos advertido en la citada Monografía de la *Cámara Santa de la Catedral de Oviedo*, producen estos hechos la persuasion de que el primer tributo que rinde el arte mahometano al cristianismo, para producir el *estilo mudejár*, tuvo efecto en las regiones de las artes industriales. No es por tanto de extrañar el gran desarrollo que alcanza en ellas durante las siguientes centurias, produciendo obras tan admirables como el Tríptico Relicario, á que consagramos el presente estudio.

(1) En el estudio del respectivo génesis, que el *estilo mudejár* nos ofrece en cada una de las comarcas españolas, donde tiene verdadera iniciacion y logra sucesivos y legítimos desarrollos, llama sobre modo nuestra atencion el considerar que el sello particular que lo distingue, es debido al momento histórico en que aparece el arte mahometano en cada una de las expresadas regiones, al someterse y rendir el tributo de sus riquezas á la triunfante civilizacion cristiana, no sin que influya de igual manera en este singular fenómeno artístico el relativo estado del arte de los vencedores. — Nacen de aquí como un hecho natural las señaladas diferencias, que al primer golpe de vista descubrimos, por ejemplo, entre los monumentos mudejares de Leon y Búrgos, Toledo y Zaragoza, Córdoba y Sevilla; y reconocido este doble principio de investigacion y de análisis, léjos de producirse en la clasificacion arqueológica de los expresados monumentos *mudejares* la confusion y el desórden, con que los han visto por desdicha algunos eruditos, se hace fácil y cumplidero todo estudio, no ya sólo por lo que á las fábricas arquitectónicas concierne, sino tambien por cuanto á las producciones de las artes derivadas toca. En particular, tratándose de los monumentos *mudejares* de Aragon, no ménos numerosos y dignos de estima que los de otras comarcas, y sobre todo de los que encierra á dicha la noble ciudad de Zaragoza, cumple observar que llevan todos, en cuanto á los elementos mahometanos se refiere, el sello especial ostentado por aquel arte, tal como se mostró en el famoso y ya despedazado Alcázar de los Beni-Hud, cuya dominacion comprende, segun acabamos de notar, hasta la primera decada del siglo XII (1110), en que muere Ahmed-Al-Monstain II, último príncipe de esta renombrada dinastía. La ley general, que reconocen los monumentos arquitectónicos, tiene de igual modo la más cabal aplicacion á los monumentos industriales; y de esta verdad histórica nos ofrece el más luminoso testimonio el Tríptico Relicario del Monasterio de Piedra, á cuyo estudio sirven de introduccion y fundamento estas observaciones crítico-arqueológicas.

(2) Fácilmente comprenderán nuestros lectores que nos referimos con estas palabras á todas las esferas sociales, en que el arte de construir satisface las más altas é importantes necesidades de la vida. — La Arquitectura religiosa, la Arquitectura civil, la Arquitectura militar y la Arquitectura rural pidieron á la vez, y obtuvieron del *estilo mudejár*, satisfaccion cumplida en todas las regiones ibéricas, poblándose en consecuencia el suelo español, en el espacio de cuatro largos siglos y medio, de templos, alcázares, castillos y alquerías, que respondiendo en admirable conjunto á las sucesivas exigencias de la cultura nacional, constituyeron la mayor y más genuina gloria de la España artística de la Edad media.

(3) Triunfante el *estilo mudejár* bajo las enseñas de la civilizacion cristiana, no era en efecto de temer que iniciada su aparicion en la esfera de las artes derivadas, segun dejamos en nota precedente recordado, se redujera en ellas á una esterilidad incomprensible. — El estudio y contemplacion de cuantos objetos industriales han llegado á nuestros dias de los siglos arriba mencionados, respondiendo al gran movimiento de la construccion arquitectónica, prueban evidentemente lo contrario en toda la Península; y las artes de la orfebrería y la eboraria, la carpintería y la herrería, la cerámica, la encáustica, etc., así como todas las textiles y sutorias, recibian el sello de aquella manifestacion, tan privativa como característica de la civilizacion

MONASTERIO DE PIEDRA, en cuanto se relaciona y depende del arte arquitectónico.—Obra de construccion, embellecida por la pintura, segun arriba queda insinuado, excítanos no obstante bajo este interesantísimo concepto, no ya sólo á buscar sus precedentes dentro de la cultura española, sino á investigar tambien, en la forma que va indicada arriba, las relaciones que pueda realmente guardar el arte que la produce con el arte de otros pueblos meridionales. Hacedero nos será, si á dicha lográramos este intento, el determinar en la historia de las artes pátrias la significacion y el verdadero valor de este peregrino monumento pictórico; punto capital á donde deben encaminarse en todo caso los esfuerzos de la crítica y de la ciencia arqueológica.

Que no apareció la Península pirenáica condenada á perpétua oscuridad y embrutecimiento, en órden al cultivo de letras y artes, ni trás la desapoderada irrupcion de los bárbaros, ni trás la triunfante invasion mahometana, lo hemos demostrado ámplia y satisfactoriamente ántes de ahora, probando y desvaneciendo el fácil error de los que, por carecer de propia diligencia, se dejan llevar en nuestros dias de añejas cuanto insostenibles preocupaciones (1): que no se anubló del todo en el suelo español, á pesar de aquellas grandes catástrofes que lo redujeron á dolorosa servidumbre, la luz de la antigua pintura, ya trasformada por la mano del cristianismo, lo recordarán perfectamente los lectores del MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES, con sólo traer á la memoria los estudios que hemos consagrado en sus columnas á la ilustracion de la historia de la *Pintura Mural* y de la *Pintura en pergamino* dentro de la Península Ibérica (2): que vive y florece en el doble sentido indicado, propagándose de siglo en siglo, aquella arte encantadora, llamada á constituir con el tiempo una de las más altas glorias del ingenio español, inmortalizando los nombres de Macip (Juanes) y de Vargas, de Céspedes y Roelas, de Zurbarán y Cano, de Velazquez y Murillo, lo dejamos igualmente comprobado en las páginas de este MUSEO, con el exámen de obras tan insignes como el *Arca Sepulcral de San Isidro,* existente en la parroquia de San Andrés de esta córte, y la *Pintura Mural* recientemente descubierta en la monumental ciudad de Toledo (3): que este no estéril movimiento se refleja vivamente en las comarcas aragonesas, como se refleja tambien el general concierto de las demás bellas artes, determinando con no menor eficacia las no dudosas influencias que traen desde la Península italiana á las ciudades mediterráneas de Iberia las vivificadoras áuras del Renacimiento, demuéstranlo de una parte las notables *pinturas murales* de los siglos XII y XIII que han llegado á los tiempos modernos (4), y acredítanlo de otra las muy peregrinas tablas del XIV, entre las cuales merecen lugar muy distinguido las que exornan y enriquecen el TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA.

Ni era de extrañar que, arraigada en las comarcas de Cataluña y de Aragon la antigua tradicion del arte pictórica, como habian arraigado las más generales de la arquitectura, se refrescara aquella y reanimase con nueva y más poderosa sávia, dado primero el espíritu comercial que anima á los moradores del futuro Principado é iniciado despues con la conquista de Sicilia y de Cerdeña, aquel movimiento expansivo y atrayente al par, operado por la cultura ibérica sobre el suelo de Italia, y personificado un dia por la ilustracion y la magnificencia del gran Alfonso V, conquistador de Nápoles. A los nobles esfuerzos de un Andrea Orcagna y un Tadeo Gaddi, de un Simon Memmi, un Alegretto Nucci y un Juan de Pisa, que segundan denodadamente en la Península italiana los afortunados pasos de Giotto y Cimabue, de Margarittone y Siena, responden en el suelo de Cataluña, Aragon y Valencia, en todo el siglo XIV, un Luis Borrasa y un Juan Casilles, un Ramon Torrente y un Pedro de Zuera, un Maestre Marsal y un Guillermo Arnau, no faltando por cierto quien despertara con el ejercicio de tan noble arte en la misma córte de Ara-

ibérica; y proclamando y ejecutoriando su legitimidad, confirmaban al par el gran principio crítico de que todo arte que arraiga y brota espontáneamente del seno de una nacionalidad, está indefectiblemente llamado á representarla bajo todas las relaciones de la vida, sin excepcion de ninguna clase, ni esfera. Por tal camino llegamos al estudio del TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA, que sería, sin esta ley, un fenómeno realmente incomprensible.

(1) Remitimos á nuestros ilustrados lectores á los tomos I y II de la *Historia crítica de la Literatura española*, donde hemos procurado desvanecer los errores, á que aludimos con el exámen de monumentos irrecusables, ya relativos á la dominacion visigoda, ya á los primeros siglos de la *Reconquista.* Los que desearen mayor ilustracion, en órden á las artes, cultivadas en el suelo español durante la dominacion indicada, pueden servirse consultar el *Arte latino-bizantino*, ensayo histórico crítico, que dimos á luz, con motivo del famoso descubrimiento del tesoro religioso, verificado en las Huertas de Guarrazar.

(2) Tomo III, páginas 1 á 41.

(3) Tomo IV, pág. 193, y tomo IV, pág. 593.

(4) Remitimos de nuevo á nuestros ilustrados lectores á la Monografía de la *Pintura Mural en España durante la Edad-media,* tomo II de este MUSEO, llamando muy especialmente su atencion sobre las *Pinturas del Panteon de los reyes de San Isidoro de Leon* y las de la bóveda ó cascaron de la *Capilla mayor de la Catedral Vieja de Salamanca*, á que pueden añadirse las que se guardan todavía en una de las capillas adheridas á la imafronte de la misma iglesia.

gon, el aplauso de los discretos y la proteccion de la corona (1). Recibido el impulso y aceptado el ejemplo por distinguidos y numerosos imitadores de la nueva *manera itálica*, como lo fué en Sevilla al mediar del siglo XIII bajo los auspicios del Rey Sabio (2), no era sino muy natural que aquella señalada influencia tomase cuerpo y señoreara en todas las esferas del arte pictórico, enriqueciendo tabernáculos, retablos, altares y cuantos objetos sagrados contribuian en algun modo al decoro y la solemnidad del culto. Así, el TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA, recibiendo por tal camino el tributo de la pintura italiana, adunaba esta inextimable conquista de la cultura española á las ya realizadas por la arquitectura, mostrándose en consecuencia á nuestra contemplacion como el más genuino y significativo ejemplo de lo que eran á la sazon las bellas artes y sus inmediatas derivadas, dentro de la Península Ibérica.

IV.

DESCRIPCION ARQUEOLÓGICO-INDUSTRIAL DEL TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA.

Pide el órden que dejamos establecido, y áun lo exige la misma naturaleza del monumento, que dividiendo en dos partes su descripcion, consagremos la primera al estudio del *mueble*, destinando la segunda al de su *decoracion pictórica*. Difícil es, en verdad, esta division, alternando, cual sucede en el TRÍPTICO, la pintura ornamental con los relieves, lacerías, ensambladuras, dorados y demás labores que profusamente lo embellecen. Atendiendo á la índole especial de cada cosa y considerando su propio fin en la composicion arquitectónica del monumento, dado nos será, sin embargo, el separar lo que es en él en cierto modo *industrial* de lo que aparece como esencialmente *artístico*. Partiendo de este principio, comenzaremos, pues, con la *descripcion arqueológico-industrial*, para dar cima al indicado intento con la *descripcion* propiamente *artística*.

Llama el TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA la atencion de los espectadores, por su extraordinario tamaño, justificando el nombre de *Tabernáculo*, con que le distinguió el abad don Martin de Ponce. Destinado á tener sitio muy principal en uno de los fastiales del crucero de la Iglesia de Piedra, habia en efecto recibido grandes proporciones, como indica todavía en el muro, á que estuvo adosado, la caja abierta en la fábrica arquitectónica. Aumentaban su corpulencia la mesa de altar y el zócalo, sobre que se levantaba, partes ambas enriquecidas un dia con vistosos frontales y exquisitos paños de oro, perdidos desdichadamente para las artes y la arqueología en el lastimoso naufragio que en 1836 corrió aquel célebre Monasterio. Sólo fué dado, por esta causa, á la Real Academia de la Historia, trascurridos ya trece años de la exclaustracion (1851), el dar albergue en su Gabinete de Antigüedades al cuerpo del TRÍPTICO-RELICARIO, viéndose en la necesidad de armarlo, para que pudiera ser examinado por arqueólogos y artistas, sobre cierta especie de basamento, harto pobre y desairado en verdad, y cuya existencia explica allí únicamente la penuria del Erario público.

EXTERIOR. Ofrece, pues, el cuerpo del RELICARIO, tal como existe en el local de la Academia, $2^{m},445$ de alto por $3^{m},95$ de ancho. Cerrado el TRÍPTICO, muéstrase su exterior dividido en seis diferentes zonas, presentando con extraordinaria variedad de elementos decorativos bello y sorprendente conjunto, el cual justifica desde luego la importancia que se le ha concedido, al considerarlo como uno de los monumentos más preciosos de nuestra Edad-media (3).

---

(1) Consta por notables hechos, que pudiéramos traer aquí, para probar este aserto, que no ya sólo los reyes, mas tambien las ciudades del reino aragonés, se pagaron de proteger dentro de la XIV.ª centuria á los cultivadores de la pintura. Así mientras don Alfonso IV concedia á Jordaneto de Urríes, hijo de don Pedro Jordan de Urríes, su maestro racional en 1334, la suma de mil sueldos jaqueses para que se dedicara al estudio de las Artes, hacía la ciudad de Valencia donacion de local cómodo y conveniente al Maestro Marzal, para que ejerciera la pintura (Carderera, *Reseña histórica de la Pintura en la corona de Aragon*, introduccion á los *Discursos practicables de Jusepe Martinez*, páginas 5 y 9). Dado el ejemplo, hacíanse en todo el siglo á los pintores mayores honras. don Juan I, el Amador de toda gentileza, otorgaba en 1392 su régio beneplácito al pintor Guillermo Arnau, para llevar y usar armas prohibidas; un año ántes habia perdonado la vida al escultor Jaime Dez Mas, complicado en la matanza, ejecutada por el populacho en los judíos de Barcelona (*Historia social, política y religiosa de los Judíos de España y Portugal*, t. II, cap. VII).

(2) Véase el estudio sobre los *Códices de los cantares et Loores de Sancta María*, que dimos á luz en el presente MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

(3) El entendido académico don Valentin Carderera en los apuntes descriptivos, á que nos hemos ya referido, y que insertó el ilustrado director de la Academia de la Historia, don Luis Lopez Ballesteros, en el *Discurso trienal* leido por él mismo ante la Real Academia de la Historia el 17 de Diciembre

Forma la primera zona una vistosa orla de obra de lacería, que ocupando de parte á parte la mayor latitud del monumento, levántase hasta $0^{m},315$, limitada á uno y otro extremo por una cenefa vertical de pintados follajes, y contornada en el lado inferior por una faja horizontal, en que resaltan los caractéres que terminan la inscripcion latina, ya trascrita en lugar oportuno. Sube esta orla, con igual anchura y en rigorosa escuadra, á formar un marco general sobre la total extension de las cinco primeras zonas, cerrándose por tanto en exacto rectángulo, al tocar en la última, que ofrece en todo las mismas proporciones y ornamentos. Colocada en el centro de entrambas orlas, y del todo equidistante á una y otra, atraviesa el cuadro general que resulta de esta elemental disposicion, una faja menor de $0^{m},19$ de ancho, que intersecada por otra vertical de la misma anchura, describe con ella una cruz, produciendo á cada banda dos compartimientos iguales de $1^{m},23$ de alto por $0^{m},525$ de ancho, constituyendo así la segunda y cuarta zona. Sobre la orla de la quinta vése una faja horizontal de idénticas dimensiones que la inferior, y que en contraposicion de ella, encierra la primera parte de la inscripcion votiva, ya repetidamente mencionada. Compónese la sexta zona de una bella arquería, formada por quince columnillas, sobre las cuales asienta muy rico cornisamento.

Como puede fácilmente deducirse de este general trazado, imperan en el exterior del Tríptico-Relicario de Piedra aquellos elementos del arte mahometano, que segun dejamos asentado, caracterizan en nuestro suelo durante largos siglos, las producciones del *estilo mudejár*, en vário maridaje con los elementos propios de los sucesivos desarrollos del arte cristiano. Reconocen, en efecto, este indubitable orígen los ornatos que cubren la primera, la tercera, la quinta y la sexta zona. A excepcion de la última, hállanse todas enriquecidas por la bella y complicada *obra de ensambladura*, de que dimos ya conocimiento á nuestros lectores en la Monografía de las *Puertas del Salon de Embajadores del Alcázar de Sevilla* (1). Compónese toda ella de *lazos de cuatro* y *ocho*, que alternando graciosamente, producen, en sucesivo encadenamiento, gallardas lazadas de estrellas de ocho puntas, cuyos centros llenan airosas flores sexafólias, que se destacan sobre fondos azulados. Sometida toda esta decoracion á un plano general, segun vemos en las fábricas arquitectónicas y en las construcciones industriales del arte mahometano, sólo exceden de la comun superficie, llenando los intersticios de las respectivas ensambladuras, que hacen allí oficio de chatones, ciertas piezas de variadas formas y cortes, que ora se desarrollan en prismas triangulares y de cuatro caras ó facetas iguales, ora afectan la traza del rombo ó del pentágono, semejando siempre la especial labra de las piedras preciosas, que deliberadamente imitan, á lo cual contribuyen con no poca eficacia los variados colores que las esmaltan, resaltando sobre el fondo general de la obra de *lacería*. Interrumpen tambien el tono total, que ofrece en esta parte el color de la madera, — no sin loable discrecion conservado, — las ya mencionadas flores colocadas en los centros de las estrellas, con el más picante y decisivo del oro, cuyo brillo viene á enriquecer y ennoblecer á un tiempo toda esta parte de Tríptico (2).

De muy distinto género son, en verdad, las dos ya citadas *cenefas* que limitan en los extremos, á todo el largo de las puertas, las mencionadas orlas, uniéndose por uno y otro lado á la faja, en que leemos la inscripcion dedicatoria del Relicario. Revelando al primer golpe de vista que trae su orígen del rico y fecundo estilo *románico*, que tantas maravillas habia creado, así en el suelo de Cataluña y Aragon como en el de Leon y Castilla, desenvuélvese en ellas un vástago serpeante, acaudalado en sus bien movidas ondas de verdes hojas de cardo, picadas con gracia, soltura y ligereza, donde no es ya difícil adivinar la riqueza y gallardía, que iban á ostentar este linaje de exornos del *estilo ojival* en todo el siglo xv. Pintadas al temple, como los demás objetos que en la segunda parte de

---

de 1852, calificaba así el mérito de esta obra: «El Relicario adquirido por nuestra Academia es uno de los monumentos más preciosos para la historia de la pintura de la Edad-media que se conservan en España, ya que tan escasos son los que hoy nos han dejado las revoluciones y discordias civiles» (*Discurso citado*, pág. 39). En nuestro juicio pudo y debió decirse en aquella ocasion algo más, y así lo hubo de creer tambiem el mismo señor Carderera, cuando añadió casi al final de su indicado trabajo: «La parte de entallado y decoracion, primorosa para aquella edad, es indudablemente obra de artistas nacionales, que tan brillantes muestras han dejado de su pericia hasta fines del siglo xvi» (pág. 42). Notemos ante todo que el Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra llamaria la atencion de los hombres entendidos por su mérito especial y su alta significacion en la historia de nuestras artes, cualquiera que fuese el número de los monumentos de la Edad media, salvados de nuestras revoluciones y civiles discordias; y reconozcamos desde luego que no sólo su mérito pictórico sino tambien la peregrina riqueza y variedad de su decoracion arquitectónica, para todos los tiempos primorosos y bellos, le ganaron la estimacion de los artistas, como le conquistan la admiracion de los arqueólogos.

(1) Véase en el tomo iii de este Museo Español de Antigüedades. Tambien pueden servirse nuestros ilustrados lectores consultar la Monografía de los *Púlpitos mudéjares de Toledo*, publicada asimismo en el iv.° volúmen de la presente obra.

(2) En la ya citada descripcion debida al entendido Académico señor Carderera, se menciona esta obra de lacería, con las siguientes contadas palabras: «Una ancha orla de la traza ya descrita (de entalles en que domina el gusto árabe), forma el marco de estas puertas, que conservan el color de la madera, á excepcion de los centros de estrellas y otras figuras, relevadas y coloridas á manera de piedras engastadas.» -Lástima es que esta excesiva sobriedad nos prive ahora del placer de seguir más de cerca las indicaciones de tan distinguido admirador de nuestras antigüedades artísticas.

esta descripcion mencionaremos, contrastan ambas cenefas de un modo sensible con la obra morisca de *lacería*, siendo de advertir que se desarrollan de arriba abajo, en sentido contrario al que ofrecen de contínuo sus análogas en las fábricas arquitectónicas. Entre ellas y las orlas precitadas hácese al interior y en toda la extension de las cinco primeras zonas una muy delicada moldura, compuesta de tres delgados junquillos ó filetes, que atan en realidad una y otra obra, formando el cuadro total de la descrita lacería mahometana.

Ofrecen los cuatro compartimientos de la segunda y cuarta zona análogos elementos decorativos, mostrando en mayores proporciones la influencia del arte ojival, bien que en una determinacion digna de notarse. Mide cada cual $0^{m},52$ de alto por $1^{m},23$ de ancho, presentando tres arcos que se levantan á $0^{m},47$, con $0^{m},37$ de latitud (1), cuyos intercolumnios aparecen exornados por doce tablas, con las *historias* que despues examinaremos. Determinados todos los cuadros por un marco, que perfilan, como en el exterior, menudos filetes, álzanse los expresados arcos sobre haces de doradas columnas, cuyos frentes ocupan delgados fustes apilustrados: no desairados capiteles y cimáceos, en que se grafían y contornan escudos de armas, con el peregrino blason del abad don Martin de Ponce, que en lugar oportuno describiremos, subiendo todo hasta $0^{m},32$, reciben la archivolta, que toca con su superficie exterior en el marco indicado. Desenvolviéndose en redondo, si bien notablemente peraltados, en lo cual se acomodan á la ley general que preside á la construccion dentro del *estilo ojival*, cobijan otro arco menor, compuesto de tres segmentos de círculo, cuyo agrupamiento revela desde luego la traza universalmente conocida de los arcos *trebolados*, cuya posesion parecian disputarse por largo tiempo el arte arábigo y el arte cristiano. Cubiertos de oro los paramentos exteriores de estas notables arquerías, resultan pintadas en sus enjutas figuras de ángeles y profetas, las cuales, segun luégo advertirán nuestros lectores, ostentan en sus manos desarrollados volúmenes, ó tiras de pergamino, con inscripciones alusivas al asunto representado en cada intercolumnio.

Comprende la sexta zona la elevacion de $0^{m},495$, constituyendo realmente el coronamiento del Tríptico. Fórmalo una bella arquería de quince columnas, distribuidas de $0^{m},22$ á $0^{m},24$ de distancia (2), que producen hasta diez y seis hornacinas, si bien no se hallan del todo completas las dos de los extremos. Arrancan de dichas columnas, apiramidando y sobreponiéndose graciosamente y dando á las indicadas hornacinas el aspecto de otros tantos doseletes, gallardas bovedillas estalactíticas de forma ojival, que trayendo á la memoria los cornisamentos de las más renombradas fábricas mahometanas del siglo xiv, semejan, como aquellas, una brillante *áscua de oro*. Átanse todas por sus remates, merced á un lazo ó nudo formado en la periferia externa, á una cinta ó liston que la describe y que limita la parte central del coronamiento. Otro liston general que se desenvuelve sobre una media caña, sembrada á trechos de doradas flores octofólias, destacadas sobre un fondo azulado, compone con ella lo que podria llevar nombre de zócalo de la expresada arquería, terminando toda su decoracion con una faja horizontal de crestería trasparente, muy característica del *estilo ojival* en todo el siglo xiv. Brillan por último en los espacios superiores que resultan entre los cerramientos de los arcos, al hilo de las respectivas columnas, hasta quince escudos de armas (3): pintados en ellos muy variados blasones, dado nos será remitir su especial exámen á la Descripcion pictórico-arqueológica del Tríptico, que á continuacion ensayamos.

Interior. No ofrecen las puertas de esta magnífica joya del mobiliario sagrado vestigio notable de haber tenido fuertes cerraduras. Conserva, no obstante, la de la izquierda en su parte inferior, la primitiva anilla, dispuesta para abrirla, y tiene la de la derecha otra mucho más moderna, para reemplazar en este oficio á la que allí existia. Es la primera de cobre: presenta forma octagonal, labrada en fasetas y grabada de muy delicadas labores, y ásese á una pequeña argolla, adherida á una chapa del mismo metal, sobrepuesta á las entalladuras en su lugar descritas: es la segunda de hierro, con tan desdichada traza como infeliz trabajo.—Abierto el Tríptico, con el auxilio de estas

---

(1) Debemos notar aquí, para cabal conocimiento de nuestros lectores, que las dimensiones de estos arcos difieren algun tanto, lo cual se advierte tambien en las otras partes ornamentales de Tríptico, manifestando así que no atribuia su autor á la exactitud matemática la indeclinable precision que se le ha pretendido dar en los tiempos modernos. La verdad es que estas diferencias ni destruyen la necesaria armonía, áun dadas las más exigentes leyes de la euritmia, ni pueden tampoco determinarse á la simple vista. En las obras de las artes industriales se obedecian, no obstante, las prácticas de las arquitectónicas, donde con sobrada frecuencia hallamos mayores infracciones, no ya sólo en el arte arábigo, sino tambien en el cristiano, y como no repugnante consecuencia en el *estilo mudejár*. Nótanse tambien, respecto del Tríptico que examinamos, otras diferencias más sensibles.

(2) Repetimos aquí la observacion expuesta en la precedente nota. El artista mudejár no se somete á una exactitud enteramente matemática.

(3) El docto Académico, á quien hemos ya más de una vez mencionado, cita estos escudos, diciendo: «Varios escudos de armas, entre otros los de don Alonso II y del abad mencionado [don Martin de Ponce], llenan agradablemente los espacios que dejan las arcadas de la expresada cornisa» Despues tendremos ocasion de ampliar y rectificar estos asertos.

anillas, descubre en su interior un conjunto verdaderamente suntuoso, y no ménos interesante, por lo que al arte concierne, que el ya analizado.

Aparecen, en efecto, las tres hojas ó frentes que lo forman, cubiertas en su totalidad de rica y delicada decoracion, en que vienen á competir los elementos artísticos arriba quilatados, si bien alcanzan aquí cierta preferencia los que representan al estilo *ojival* sobre los que traen su orígen del arte mahometano. Fijándonos en el fondo, que constituye realmente el RELICARIO, donde se custodió por largas edades el SANCTO MYSTERIO, con las demás reliquias atesoradas por los monjes de Santa María de Piedra, preséntase á nuestras miradas un cuadro general que mide 3^m,35 de ancho por 1^m,95 de alto. Circúyenlo en toda su extension una doble moldura y dos orlas, que ocupan el espacio de 0^m,12, y levántanse dentro de este marco general, cerrado al interior por dos listones que asimismo lo contornan, siete grandes arcos ojivales de diversas dimensiones y profusamente exornados. Elévase el del centro á 0^m,71, con 0^m,425 de ancho; tienen los de los extremos 0^m,675 por 0^m,31, y guardan los de los intermedios la proporcion de 0^m,64 por 0^m,335. Hállanse todos enriquecidos por anchos conopios, que se levantan en línea recta á la altura de 0^m,8, viéndose guarnecidos de pomposos frondarios, los cuales se recogen en los vértices con cerrados grumos.

Asientan los referidos siete arcos en muy gallardos haces de columnas, altamente característicos de la edad artística á que el TRÍPTICO pertenece. Son, en efecto, dignas de exámen las bases en que estriba, rodeadas en sus centros de coronas de flores, vástagos y hojas que reconocen todavía con muy exquisita variedad el sello del rico *estilo románico;* y no lo son ménos los capiteles, así por atar y coronar uno sólo cada haz de columnas, como por la riqueza y gracia de sus trazados, que difieren totalmente, áun dados para todos muy análogo motivo y las mismas formas generales. Más engalanado el arco central que los restantes, compónese realmente de dos archivoltas de diferentes trazas: apiramidando gallardamente, fórmase la interior de tres secciones individualmente treboladas, y en cuyos ángulos salientes vuelan cuatro flores circulares y multifólias, que destacan sobre el tímpano, pareadas á una misma altura: describe la exterior otras tres secciones de círculo, cobijando cada cual en redondo una parte de la precedente, y produciendo, tanto al tocar en ella como en los precitados conopios, airosos calados que prestan al arco extremada ligereza. Hállanse ambas archivoltas cuajadas de molduras, corriendo en el centro de la exterior un cordon ó funículo.—Reconociéndose igual tipo en la generacion de los restantes, y no distinta, aunque más sencilla disposicion en sus exornos, ciérranse los dos de los extremos por una ojiva túmida, mientras lo hacen los cuatro de los intermedios en forma circular, siguiendo el tipo del trébol.—Coronan todos siete arcos óculos circulares, á excepcion de los últimos, que afectan la traza ojival, á semejanza de la flor indicada: rodéanlos sencillas molduras, como las que enriquecen las archivoltas, viéndose las del central cerradas por delgado funículo; y perfóranse todos, produciendo la silueta, ya de flores tetrafólias, ya de tréboles. Toda la obra de los arcos aparece cubierta de oro y ornada de muy delicadas labores que, como á manera de grafidos, le imprimen extraordinaria variedad y riqueza (1).

Sembrados de florecillas de cuatro hojas y enriquecidos á los extremos por cierta manera de tulipanes, elévanse los *conopios* del modo que arriba mostramos, hasta recibir los respectivos remates de los *frondarios*. El del arco central ostenta en su cúspide, sin embargo, en vez del grumo, una bella cruz latina, cuyos brazos ocupan 0^m,103 por 0^m,100, viéndose formada por delicadas flores y hojas, que se agrupan graciosamente, como en otras ciento producidas por la orfebrería durante el siglo XIV. Levántanse en las enjutas y á plomo sobre los pilares ó haces de columnas, seis esbeltas *agujas* de análoga traza, bien que de distintas dimensiones y con diferentes exornos. Son las que se alzan á los lados del arco central más altas y delgadas que las restantes, subiendo á la altura de la cruz ya referida y tocando en consecuencia al marco general arriba memorado: sobre pentágonos pedestales, que apiramidan en sentido contrario, y cuyas caras se ven embellecidas por vástagos serpeantes de indubitable orígen *románico*, desarróllanse las referidas *agujas* orladas de ligera *crestería* y coronadas por bien dispuestas *macollas*. Más gruesas las cuatro restantes, no pasan de la línea de los *frondarios:* á la crestería de sus lados, responde en los centros una cadenilla de flores trifólias, oriundas tambien del estilo románico, la cual se eleva algun tanto sobre la crestería, terminando así el ornamento de las agujas.—Crecido número de vástagos que se mueven en vário sen-

(1) El distinguido Academico, cuyo nombre dejamos consignado con el aplauso que por su erudicion merece, describe esta parte del TRÍPTICO-RELICARIO, diciendo: «Ocupan el frontis interior siete arcadas arcos con elegantes ojivas y conopios guarnecidos de cresterías y sostenidos por lindas columnitas, todo dorado con primor» (*Discursos trienales de la Real Academia de la Historia*, 1852, pág. 40).

tido y se muestran enriquecidos de hojas y de flores trifólias y pentafólias, elegantemente movidas,—pueblan los entrepaños é intermedios, resaltando, como las agujas, por la brillantez del dorado sobre un fondo azul; todo lo cual contribuye á imprimir á la totalidad de este peregrino cuadro deslumbrador efecto.—Complétalo, sin embargo, en la parte inferior, ocupando los intercolumnios hasta la altura de $0^m,23$, cierta manera de tarjetones, ya arriba memorados con diferente propósito. Acomodándose todas al movimiento de las basas y haces de columnas, presentan en su disposicion general cinco lados, de varias dimensiones, circuidos de molduras doradas, y encierran muy preciosos entalles de lacerías y follajes. Como indicamos en otro lugar, léese en el espacio del centro la inscripcion latina, que consagra allí el nombre del abad don Martin de Ponce, recogiendo en el centro una bella orla de vástagos serpeantes el escudo de armas del referido prelado. Como en los de los capiteles de la arquería exterior y en los del coronamiento, simbolízase en él la memoria de su familia y su dignidad personal por medio de tres peras y el báculo abacial, en que brilla la cruz redentora. Vária por extremo la decoracion de los seis restantes tarjetones, compónese, ora de vástagos, gallardamente desenvueltos y cargados de picadas hojas, campánulas y flores, ora de ingeniosos entrelazos y figuras geométricas, dispuestos con suma gracia y soltura, revelándose en todo, no ya sólo la indubitada procedencia del arte mahometano, sino tambien el intermedio del *estilo románico,* que prestó en la tradicion industrial á estos elementos artísticos su privativo sello.

Ni son para olvidadas, en tal concepto, las dos orlas que trazan este cuadro del fondo del Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra. Sencilla sobre modo, aunque rica, la exterior, compónese de una série de grandes flores multifólias, aisladas, voladas notablemente sobre el plano general, fuertemente acentuadas, y cuyos cálices, brillantes por el oro que los esmalta, producen un efecto picante y decidido. Más rica y original la interior, vése cubierta casi en su totalidad de flores, hojas y palmetas que se desarrollan sobre sí mismas, y que agrupándose en forma de cruz, se encadenan á trechos, al tocarse con sus respectivos remates. Una y otra orla, aunque alterada ya en ellas la manera de la ejecucion, acusan las tradiciones del *estilo románico*, conformándose en consecuencia con la generalidad de los elementos decorativos de esta interesantísima parte del Tríptico.

No lo hace tan por igual la decoracion que avalora el interior de las puertas. Dividida en dos grandes cuadros, que limita una orla general de $0^m,123$, y que miden á su vez $0^m,885$ y $0^m,90$ de alto por $1^m,60$ de ancho, dominan en el primero los elementos del arte cristiano, mientras imperan en el segundo los derivados del árabe. Hermánase, no obstante, la expresada orla general con las ya descritas del exterior como obra de *lacería*, bien que apareciendo mucho más sencilla, pues que sólo presenta *lazos de á dos*, formados por delgados filetes, produciendo uniformes polígonos, en cuyos centros brillan, sobre un fondo rojo, flores multifólias semejantes á las reconocidas en la orla interior del cuadro central, ya bosquejado.

Exorna la primera zona ó cuadro de cada puerta una vistosa arquería compuesta de cuatro hornacinas apuntadas, que miden respectivamente $0^m,75$ por $0^m,30$: ofreciendo todas muy escaso relieve en la traza general, contribuyen al par á su decoracion, que es en verdad suntuosa, la pintura y la talla. Los arcos semejan estar sustentados por haces de columnas ó pilares del más calificado *estilo ojival*, á que pertenecen de igual modo basas y capiteles, los cuales carecen de todo ornato: desenvolviéndose con entera regularidad y elegantes proporciones, adhiérenseles en el interior, partiendo de la misma imposta sobre que todos se levantan, otros arcos trebolados más pronunciados que los ya descritos del frente exterior y muy semejantes á los que exornan el fondo ó verdadero *Relicario.* Ocupan las enjutas de cada lado tres óculos circulares, con dos medios á los extremos, en cuyos centros brillan grandes flores sexafólias; y acomódanse á los espacios triangulares que resultan en esta disposicion, solitarias flores trifólias, cuyos pétalos se prolongan en el sentido de aquellos. Cierra un liston general, y divide del superior este primer cuadro, cuyos elementos decorativos resaltan no ménos por la variedad y belleza de sus formas que por la brillantez del dorado y la pulcritud de las menudas labores que lo bordan.

Cerrado el cuadro superior por una orla de flores aisladas, de que nos ha ofrecido ya varios ejemplos el Tríptico-Relicario que describimos, hácese al interior de ella un vistoso tablero de *obra de lacería*, bien que empleándose en vez de los listones que la forman en la orla exterior, gruesos cordones ó funículos dorados. Dispuesta toda la obra en cinco distintas zonas, miden éstas alternativamente $0^m,113$ y $0^m,30$ de ancho por $1^m,30$ de largo, é intersecándose horizontal y verticalmente, presentan en sus cruceros estrellas de ocho puntas, acomodadas á la indicada proporcion, las cuales encierran grandes rosetas ó flores circulares multifólias, del todo semejantes á las que hemos mencionado repetidamente. Funículos y flores, dorados primorosamente, resaltan en concertada alternativa sobre fondos de varios

colores, en que predominan el rojo, el azul oscuro y el verde. Gruesos y abultados, más de lo que al lugar que ocupan sin duda convenia, y de lo que exigian por su naturaleza este linaje de exornos, revélannos claramente que áun mostrándose fieles en su disposicion á la tradicion artístico-industrial que los adopta, se hallan muy distantes de su pureza primitiva. Conveniente es añadir aquí, como indicacion general, que esta observacion se aplica de igual modo á todos los elementos decorativos que en el Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra reconocen su orígen en el arte mahometano, áun comprendido el bello coronamiento de bovedillas estalactíticas, oportunamente mencionado (1). No olvidemos, pues, para momento oportuno esta característica circunstancia, que hermana en el suelo aragonés este peregrino monumento del *mobiliario sagrado* con todas las *fábricas mudejares*, levantadas en aquellas regiones hasta los últimos dias del siglo xiv; y pasemos sin más á la

V.

DESCRIPCION PICTÓRICO-ARQUEOLÓGICA DEL TRÍPTICO-RELICARIO DEL MONASTERIO DE PIEDRA.

I.

PINTURAS DEL EXTERIOR.

Dada la disposicion decorativa, que hemos procurado poner de resalto en las páginas precedentes, no es dudosa para los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades la que guardan en el Tríptico-Relicario de Piedra las notables pinturas que tanto contribuyen á enriquecer su mérito y su significacion en la historia del arte. Ofrécense efectivamente en el exterior ó frente del monumento, hasta doce tablas de 0^m,47 de alto por 0^m,37 de ancho, las cuales contribuyen directamente, con las representaciones que encierran, á desarrollar el pensamiento expresado en la inscripcion votiva, ya conocida de nuestros lectores. Construido el Tríptico-Relicario, que encerraba el *Sancto Mysterio*, «en honor y para reverencia del Sacratísimo Cuerpo de Nuestro Señor Jesu-Christo y de su Santísima Madre» *(Sacratissimae Genitricis ejusdem)*, no era sino muy natural que al *historiarlo*, se acaudalára con los hechos más característicos de la «Vida de Nuestra Señora y de la Pasion del Salvador;» y así sucedió en efecto. Los seis intercolumnios, que segun va indicado, decoran la puerta de la izquierda del espectador, nos revelan, en otros tantos cuadros, la *Vida de la Vírgen Santa María:* los seis restantes de la derecha, encierran, en igual número de tablas, la *Pasion del Salvador del Mundo.*

Puerta de la izquierda. Siguiendo en su exámen la misma ordenacion que dió el pintor á tan devotas historias, y comenzando por la de la Vírgen, para no ofender la cronología, consignaremos desde luego que, dado el doble fin artístico-arqueológico con que hacemos el presente estudio, cúmplenos declarar que brindan sin duda con mayores atractivos las tablas que á este primer grupo pertenecen. Persuádennos de ello la variedad de los objetos del mobiliario allí figurados y la riqueza de los trajes y estofas, de que se visten los personajes y adornan los edificios, habida siempre consideracion al hecho, una y mil veces confirmado en nuestros ensayos arqueológicos, de que los pintores y estatuarios de la Edad-media, así como los poetas, reprodujeron constantemente en sus creaciones la actualidad de las respectivas épocas en que florecieron. Recordado este trascendental principio de crítica, que nos permite hoy contem-

(1) El docto don Valentin Carderera redujo á estas breves líneas la descripcion de esta parte del Tríptico: «El interior de ellas [las puertas] está perfectamente conservado: su decoracion consiste en ocho figuras de ángeles en pié, cuatro en cada puerta, vestidos con dalmáticas recamadas y tañendo diferentes instrumentos músicos. Ocupa cada ángel una arcada gótica de pequeño relieve y dorada, cuyos fondos están cuajados de muy curiosos adornos. Sobre esta série de arcos llena el restante espacio superior un tablero de labores con cordones entallados y dorados, cuyas intersecciones forman la decoracion de estrellas con centros pintados y doradas rosetas, tan usadas por los árabes» *(Loco citato*, pág 40). Adelante nos haremos cargo de algunas de estas indicaciones, no sólo al exponer la descripcion pictórica, sino al añadir algo sobre los procedimientos técnicos, así artísticos como industriales, que revela la múltiple obra del Tríptico.

plar las obras de las pasadas edades, sin asombro ni menosprecio, tanto en las esferas de las artes como en las de las letras, y que añade á la consideracion local de cada monumento muy preciosos quilates, fijaremos ya individualmente nuestras miradas en los citados seis cuadros de la izquierda, no sin advertir que el órden histórico nos lleva á comenzar en el mismo sentido por los de la zona inferior, tal como arriba las determinamos.

Representa la primera de dichas tablas, contando de izquierda á derecha, el famosísimo *Abrazo de San Joaquin y Santa Ana*, progenitores de la Vírgen María. Como se ha repetido con muy devota tradicion por los pintores católicos de toda la Península Ibérica, preside á este acto providencial la presencia de un Ángel, sin cuya mediacion no hubiera tenido realidad el portento de la Concepcion Inmaculada. San Joaquin y Santa Ana ocupan el ángulo de la derecha del espectador: separados los cuerpos con la sencilla ingenuidad que inspiraba la creencia, estréchanse ambas figuras en la parte superior con amoroso abrazo, llegando casi á unirse los rostros: el Ángel, impuesta la mano derecha en la cabeza del varon elegido y la izquierda en la de Santa Ana, contribuye á la realizacion del misterio, expresando en tal manera la voluntad divina. Tal es la disposicion de esta primera escena de la *Vida de la Vírgen*, escena que parece representarse á la puerta de un templo, colocado á la derecha del espectador, mientras se ofrece á su izquierda un muy peregrino paisaje.

Muéstranse los dos esposos ricamente ataviados: San Joaquin, cuya cabeza ostenta espesa y crespa cabellera, y cuyo rostro ennoblece larga y vellida barba, cubre sus hombros de cierta especie de loba amarilla con ámplio capuz que cae en pliegues sobre la espalda: desciende debajo de ella hasta las rodillas una túnica ó tabardo rojo carminoso, de mangas estrechas y orlado de anchas fimbrias de oro, en que se ven simuladas leyendas arábigas. Ciñen las piernas, como á manera de *tubrucos* ó más antiguas *ocreas*, bermejas *calzas*, cogidas en la parte posterior por botones amarillos, y lleva en fin negras *zapatas* apuntadas. Ajústase á la cabeza de Santa Ana un plegado *monjil*, y cubre sus hombros, cayendo por detrás hasta los piés, rico *manto* fimbriado de filetes y orlas doradas, cuajadas asimismo de caractéres arábigos meramente ornamentales: el manto, que es azul, aparece en cambio sembrado de grandes y caprichosas flores de oro, que revelan en sus formas un orígen cristiano (ojival): sus aforros son carmesíes, armonizándose en cierto modo con la túnica, que afecta un color neutro de carmin y amarillo claro: las mangas de éste son ajustadas, y al ceñirse al puño, muestran asimismo ostentosas fimbrias de oro. Ofrécese el ángel, que semeja desprenderse de una azulada nube figurada en la parte superior, vestido de un manto y una túnica de color verdoso oscuro, con aforros rojos, y matiza sus alas una tinta general amoratada, con leves cambiantes. Destacan las cabezas de Santa Ana y del Ángel sobre dorados *nimbos* ornados de orlas, en que se hacen á trechos menudos contarios de perlas, y descúbrese sobre la de San Joaquin otro *nimbo* octagonal con análogas labores. La decoracion arquitectónica, que no presenta en verdad carácter ni estilo determinado, carece de proporciones, revelando extremada inexperiencia en el artista, como la revela tambien el paisaje que con ella contrasta: figurándose en el primer término un puente de pequeñas dimensiones, vénse, en efecto, del lado allá vacas y cabras de muy excesiva corpulencia, mientras son por demás pequeños y escuetos los árboles que á su lado se miran.

Representa la segunda tabla el *Nacimiento de la Vírgen*. La escena se supone en un palacio ricamente decorado en sus muros, cubierto de fastuosa techumbre (lacunar) y coronado por grandioso domo, obra toda en que apenas se insinúan las formas ojivales. Santa Ana se contempla á la derecha del espectador en un lecho puesto desmañadamente en perspectiva, bien que exornado de vistoso paño de tisú de oro con grandes flores rojas y anchas orlas azules, ricamente esmaltadas de vástagos ondeantes y follajes dorados. La Santa hállase representada en el instante de recibir un refrigerio: incorporada en el lecho sobre un almohadon verde con adornos rojos, resaltan sus manos sobre una blanca servilleta listada á trechos y exornada de labores grises, volviéndose en cierto modo á la figura que se le acerca. Nimbada la cabeza, como en la tabla anterior, cúbrela una *toca* dispuesta á manera de *amiculo*, la cual desciende por los lados hasta la mitad del brazo, enriquecida de franjas y menudos bordados. Un jubon ceñido grandemente al cuerpo y á los brazos, y fimbriado sobre el pecho, completa el traje de la Santa parturiente, cuyo rostro presenta todavía indubitables huellas del pasado dolor. Del lado allá del lecho álzase la esbelta figura de una jóven ricamente ataviada: tocada de blanco y trasparente cendal, que se derriba sobre la espalda y el hombro izquierdo, viste un muy ajustado brial azul, bordado de doradas y grandes flores, y cuyas mangas se pierden á los lados, descubriéndose las de un jubon verde igualmente ceñido á los brazos, y en ellas muy vistosas fimbrias. Trae en la mano izquierda un pañizuelo blanco con el cual recoge un huevo ya herido, en que introduce con la derecha el cabo de una cuchara de oro, como para preparar y mezclar el líquido que contiene. A la izquierda del espectador, y ya en el

ángulo inferior de la tabla, hállase sentada, y en el acto de amamantarla, la nodriza de la Vírgen. Ciñe su faz un delgado *rostrillo;* cubre su cabeza una *toca* ó *monjil* del todo cerrado, y tiene un vestido de paño rojo con aforros blancos y filetes de oro. En su regazo se contempla, como va apuntado, la Niña-Vírgen, cuya cabeza rodea un *nimbo* de igual disposicion al que brilla en la de su madre, y cuyo cuerpo aparece del todo fajado á la usanza de la Edad-media. Como es fácil discurrir, dados estos apuntamientos descriptivos, no es la belleza ni ménos la unidad de la composicion lo que más avalora y caracteriza á esta singular tabla: derramadas en ella las figuras, sólo les sirve de accidental lazo de union el lecho, en que descansa Santa Ana.

Es asunto de la tercera tabla la *Presentacion de la Vírgen en el Templo.* Colocada la futura madre del Verbo en medio del cuadro, dirígese respetuosa al tabernáculo que se levanta en la parte superior central, constituyendo un templete muy semejante á las custodias construidas durante el siglo XIV. Dos grupos de mujeres, colocado el primero á la izquierda y de la otra parte del tabernáculo, y puesto el segundo en el lado de la derecha y en primer término, completan esta composicion; muestra inequívoca de la inexperiencia del pintor en tan difícil arte. Pero si no por la composicion, merece ésta llamar la atencion del crítico por ciertos rasgos artísticos, no ménos que por los muy preciosos accidentes arqueológicos que la avaloran. Circuye la cabeza de la Vírgen un grandioso *nimbo* dorado, compuesto de dos esferas y orlado de un contario de perlas: sobre los hombros y la espalda se desprende un delgado *cendal* que pasa de la cintura en trasparentes pliegues, y el cuerpo se ve cubierto de un *brial* azul salpicado de círculos de oro y aforrado de un paño de púrpura. Ocupan el primer término del grupo de la derecha dos figuras que no carecen de cierta grandiosidad y elegancia de formas. Hállase la primera de costado y la segunda de frente: cubriendo la cabeza de aquella un gracioso bonetillo blanco que le sujeta el cabello, y aparece sembrado de menudas labores negras y rojas, asienta en sus hombros un rico *manto* naranjado, orlado de anchas fimbrias de caractéres rabínicos y embellecido á trechos por grandes flores doradas, el cual desciende hasta las plantas, sobreponiéndose á la túnica que es de un bermellon claro: llevando asimismo en la cabeza una toca ó *capillo* blanco, viste la segunda una sobre-aljuba morada con blancos aforros, y una túnica de tisú de oro con flores de brocado y labores rojas, que forman realmente un vistoso conjunto. Ocupa el espacio intermedio, apiramidando las cabezas, un notable busto exornado tambien de un bonete azul con adornos sobrepuestos de oro, siendo no ménos rica la aljuba que ciñe la parte del pecho, que descubre. Tres son de igual modo las figuras del grupo de la izquierda: las tres ostentan *tocas* y *monjiles* característicos de la época, y muestran en sus trajes no menor gusto y boato.—El templo, representado en esta tabla, ofrece cierta mezcla de estilo ojival y de estilo mahometano, principalmente en la cúpula que lo corona, y que se levanta sobre un friso formado por una inscripcion ornamental de caractéres arábigos.

Múestranse las enjutas de esta primera arcada exornadas de figuras de ángeles y profetas, en cuyas manos se contemplan volúmenes desarrollados, ó largas tarjas de pergamino, con inscripciones alusivas á los asuntos representados en las ya descritas tablas. La relativa al *Abrazo de San Joaquin y Santa Ana*, dice: EXAUDITE (sic) SUNT PRECES: la que se refiere al *Nacimiento de la Vírgen:* EGREDITUR VIRGA DE RADICE: la que á la *Presentacion en el Templo* concierne: HEC EST VIRGO PRUDENTISSIMA (1). El ángel que llena la cuarta enjuta, carece de volúmen y por tanto de inscripcion. Angeles y profetas ostentan rodeadas sus cabezas de *nimbos:* los de los primeros son circulares; los de los segundos afectan la forma octagonal. Unos y otros resaltan, por la viveza de los colores, sobre fondos de oro, profusamente sembrados de flores, estrellas y figuras geométricas, grabadas sobre el plano general por el arte que oportunamente indicaremos.

Encierra la segunda arcada otras tres tablas dispuestas de igual modo. Figúrase en la primera la *Anunciacion.* La Vírgen María arrodillada sobre un almohadon de amarillo claro, bordado de flores de oro, aparece á la derecha del espectador en actitud de orar, mientras arrodillado tambien el ángel Gabriel, ejecuta la voluntad divina, pronunciando la salutacion del AVE MARÍA GRATIA PLENA, la cual se lee en una tarja que estrecha sobre su pecho. Brilla en torno de la cabeza de la Vírgen, que se halla esta vez destocada, el característico *nimbo:* cruzadas sobre el pecho ambas manos, asienta en los hombros y cae en anchos pliegues hasta quebrarse en el citado almohadon, un *manto* azul, en que resaltan grandes flores doradas de indubitable orígen ojival, hallándose al par limitado por muy vistosas fimbrias, cuyo principal ornato lo constituyen fingidas leyendas arábigas. Son los aforros del manto verdes y la túnica

(1) Advertimos aquí que nos ceñimos estrictamente á la ortografía, con que estas leyendas aparecen en el TRÍPTICO.

de un rosado carminoso, que se reproduce en las mangas, tambien orladas de fimbrias, al ajustarse al antebrazo. Interpónese entre esta figura y la del ángel un modesto lecho, en el cual se mira un libro abierto, donde parecia leer la Inmaculada, al mostrársele el Enviado del Eterno; y sobre el mismo lecho, en la parte superior de la tabla, tocando al *nimbo* de la Vírgen, vuela una paloma, mensajera de Dios Padre y símbolo del Espíritu Santo, la cual se desprende de una gran ráfaga de luz, que segun notaremos despues, se comunica con el exterior del cuadro. Circuye la cabeza del ángel un *nimbo* perlado: ciñe su cuerpo cierta manera de *peplum* ó sobre-túnica violada, de mangas ajustadas, que se abre sobre las caderas bajando hasta el pavimento; y pende del cuello un *pectoral* con simulada leyenda arábiga, la cual se reproduce tambien en las vueltas del cuello y en los *brazales* de oro, que á modo de *armillas,* enriquecen las citadas mangas. Blanca y fimbriada de filetes y flores negras es la túnica interior, contrastando estos ornatos por su gusto ojival con las orlas de la expresada sobre-túnica, que se compone de caractéres mahometanos. Armonízase el color de las alas del ángel con el del expresado *peplum*, destacando fuertemente sobre el tono general de la fábrica, que afecta un color rosa un tanto manchado. Represéntase en el edificio cierta especie de camarin lujosamente decorado en su pavimento y en sus muros, al cual sirve de corona un cupulino exagonal, cubierto como lo restante de la construccion, por complicada techumbre (lacunar) (1). En las fases que intentan semejar el exterior y en los cercanos muros hácense grandes recuadros con inscripciones arábigas meramente ornamentales. Completan, por último, la decoracion de la estancia, detrás de la figura de la Vírgen, ciertos cofres de cuero, con sus respectivos herrajes, que no carecen en verdad de interés arqueológico.

Represéntase en la segunda tabla la *Visitacion.* La Vírgen María, penetrando en la casa de Santa Isabel, halla á ésta en el vestíbulo, y tendiéndola los brazos, la acerca cariñosamente á su seno. Varias mujeres siguen á la futura Madre de Dios, permaneciendo á la entrada del edificio. Produce la composicion así ordenada, dos diferentes grupos: el primero, que es el de la Vírgen y la afortunada madre del Precursor, ocupa el ángulo de la derecha: el segundo, compuesto de tres figuras, llena el extremo opuesto, viéndose uno y otro separados por uno de los machones angulares que forman el indicado vestíbulo. Es la figura de la Vírgen más noble y gentil que la de la esposa de Zacarías (2): ambas tienen sin embargo *nimbos* dorados; ambas ciñen sus rostros de anchas tocas; cúbrense ambas de ricos *mantos* salpicados de flores y orlados de fimbrias doradas, en que se reproducen de un modo simplemente ornamental los caractéres arábigos; y visten ambas, por último, túnicas semejantes, bien que cubiertas casi en su totalidad bajo los anchurosos mantos.—No carecen las mencionadas figuras del segundo grupo de cierta elegancia, brillando sobre todo por la riqueza de sus trajes. Ocupa el primer término una jóven, sencilla aunque suntuosamente ataviada: en su cabeza se mira una blanca toca morisca, que deja libre todo el rostro y se pliega sobre la espalda, viéndose ornada de una lista negra en el centro y dos filetes de oro á los lados. El vestido, que modela no sin gracia las formas generales del desnudo, compónese de un cuerpo, de medias mangas ajustadas, sobre otras interiores ceñidas al antebrazo, y de una falda que baja hasta cubrir los piés: es ésta de color verde y hállase enriquecida de fajas ondeantes y horizontales, en que se figuran leyendas arábigas, motivo, como vamos notando, muy general de la exornacion indumentaria. Aparece la segunda figura destocada, cayéndole el cabello sobre el hombro izquierdo. Lleva un jubon interior de color oscuro, cuyas mangas, ajustadas al brazo, se abocardan notablemente con muy rica fimbria; y sobre él un brial gris azulado de mangas perdidas y abiertas en el centro, para sacar el brazo. Grandes flores y *limbos* trazados como los ya descritos en las citadas figuras, compuestos de signos arábigos y cubiertos de oro, embellecen este traje, que termina con un feston de doradas gualdrapas. La última figura, en gran parte oculta por el machon arriba mencionado, no es ménos digna de repararse: ostenta en su cabeza un *amículo* blanco de ligero cendal; cubre sus hombros con un manto amarillo que se pierde sobre la espalda, y viste una túnica de color violado, en que resplandecen fajas horizontales y otros exornos de oro, que revelan elementos decorativos de gusto ojival, contribuyendo á formar el singular maridaje que ofrece todo el monumento. La decoracion arquitectónica se aparta en este cuadro de

(1) El artista quiso figurar este camarin de tal modo que diese idea de extraordinaria riqueza arquitectónica; y supuso en él una seccion arbitraria. No satisfaciéndole sin duda que el referido corte presentára en el aire el cupulino, á que nos referimos, ideó sustentarlo sobre una delgada y solitaria columna, que colocada en primer término y en el centro del cuadro, lo recibiera, haciendo así posible la construccion. Esto prueba el estado, en que á fines del siglo XIV se hallaban los estudios de la perspectiva lineal entre nuestros pintores.

(2) De notar es en este sitio que las figuras, en que el pintor ó los pintores del TRÍPTICO quisieron expresar tipos hebreos, aparecen con ciertos rasgos atribuidos durante la Edad media á la indicada raza. Así, el rostro de Santa Isabel que se ofrece de perfil, se marca notablemente por lo exagerado de la nariz, lo cual se repite en otras tablas, no exceptuada por cierto la figura de la misma Vírgen. En la tabla de la *Presentacion en el Templo*, ya descrita, observamos, en efecto, esta singular circunstancia, no para olvidada al reconocer el concepto de belleza, formado por los autores del TRÍPTICO.

la inclinacion general, que se descubre en el pintor á emplear promiscuamente cuantos elementos artísticos halla á su alcance, y se mantiene más fiel á la tradicion del arte antiguo, poniendo así de manifiesto la influencia del arte italiano.

Tiene la tercera tabla por asunto el *Nacimiento de Jesús*. La Vírgen Madre, sentada junto al pesebre, abriga en su regazo al Niño Dios, hallándose á su izquierda San José en actitud de orar: descúbrese del otro lado del pesebre el benéfico buey, y algo más distante la consabida mula. En la parte superior brilla la misteriosa estrella, que debia servir de norte á los Reyes Magos. No falta, pues, á esta representacion nada de cuanto ha empleado y poetizado despues, para embellecerla, la pintura cristiana: justo parece asentar, no obstante, que es una de las ménos afortunadas del Tríptico-Relicario que estudiamos. Tampoco se olvidó, al ejecutarla, el fausto indumentario adoptado para los demás cuadros de la vida de Santa María, ni los signos simbólicos de la divinidad allí personificada. San José muestra su cabeza ennoblecida por un *nimbo* octagonal; la Vírgen lleva otro circular del todo semejante al que en las citadas escenas le hemos reconocido; y Jesús ostenta ya el *crucígero*, emblema de la pasion, á que estaba predestinado para salud del mundo. En el *manto* que echa San José sobre la espalda; en la *loba* ó *colubio* que se abre á sus costados para descubrir la túnica, resplandecen flores, fimbrias y festones de oro, lo cual se repite, aunque no con tanta profusion, en el traje de su Vírgen esposa. El fondo de este cuadro quiere figurar un montuoso paisaje; pero con muy sensible inexperiencia.

Como en la arcada inferior, llenan en ésta las enjutas hasta cuatro figuras, alusivas á los diferentes asuntos de las expresadas tablas.—Es la primera, como indicamos oportunamente, representacion del Eterno, que bendice desde el cielo, en que se muestra rodeado de estrellas, la *Anunciacion*, verificada por Gabriel en cumplimiento de las profecías (1): pertenecen la segunda y tercera á dos de los antiguos profetas, y es la cuarta interpretacion de un ángel orante. Tiene el primero de los profetas en su mano diestra un volúmen ó tarjeta, en que se lee: Per te generatur Dominus; ostenta el segundo otra análoga, en que dice: Agnullus enim natus est nobis, y abrázase el ángel, finalmente, de otra, donde leemos: Generatio nobis est. Nimbos, fimbrias, flores y todo el aparato indumentario ya examinado por nosotros, se repite en estas interesantes pinturas de las enjutas que, segun ántes insinuamos, completan las representaciones de las respectivas tablas.

Puerta de la derecha. Adóptase en los cuadros de ésta el mismo órden ya reconocido en la precedente, comenzando con la *Prision de Jesús en el Huerto*. Contémplanse á la derecha del espectador y en primer término los discípulos del Salvador dormidos: más léjos, figurado ya el huerto, que cierra un seto de mimbres, mírase el Hijo de Dios orando; á su izquierda el misterioso cáliz; á su lado diestro el falso discípulo, que lo entrega al descreido pueblo de Israël, pronto á derramar su sangre; y un poco más distante San Pedro, que se incorpora sorprendido, mientras duerme todavía á su lado otro de los apóstoles.—Hé aquí la disposicion de esta primera tabla de la *Pasion de Cristo*, cuya figura es ciertamente la más interesante. Hincado de rodillas sobre un verde césped, matizado de flores, torna levemente su cabeza para contemplar á los judíos, mientras le pone Judas la mano sobre el hombro para designarlo á la furiosa muchedumbre. Jesús no pierde por esto la paz serena que al Dios-Hombre caracteriza: unidas ambas manos, como en el más tranquilo instante de la oracion, espera sólo el momento de ser entregado en poder de los pecadores, que se agitan en contrario, cubiertos y cargados de armas. Brilla en torno de la faz del Salvador el *nimbo crucígero* y cubre todo su cuerpo una túnica azul, sembrada de flores de oro, si bien carece ésta de toda orla ó fimbria. Muéstranse tambien los apóstoles adornados de sendos *nimbos*, y llevan mantos y túnicas de varios colores, pero no enriquecidas de bordados, ni sobrepuestos, con lo cual atendió sin duda el pintor á revelar la sobriedad y pobreza de la vida apostólica.—Las turbas que asaltan el huerto, reflejan en sus trajes la época á que el Tríptico corresponde, si bien en las piezas que componen las armaduras de los soldados hay no poco de arbitrario y caprichoso.

Sigue á la *Prision del Huerto* el *Lavatorio de Pilatos*. El Gobernador romano de Judea, ataviado á la usanza de la Edad-media, y asentado en cierta especie de trono, que ha sustituido en el aprecio del artista á la silla curul, lava materialmente sus manos, para echar sobre el pueblo de Israël toda la culpa del deicidio.—Jesús, sujeto por fuertes ligaduras, es traido ante el Gobernador en medio de una turba de burladores soldados. El primero de estos

---

(1) No juzgamos inoportuno advertir que en esta representacion aparece el Dios Padre con un *nimbo crucígero*, como el empleado generalmente para las del Dios-Hijo. La verdad es que no faltan ejemplos de esta manera de aplicacion del *nimbo crucígero*, aunque la práctica general lo limite más principalmente á la figura de Jesucristo, cual símbolo especial de la pasion que sufrió para redencion del género humano.

grupos aparece á la derecha del cuadro: el segundo ocupa la izquierda, siendo digno de observarse que forman ambos una de las composiciones pictóricas del Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra, en que mayor unidad alcanzó el artista. Hay, no obstante, en el movimiento de sus figuras excesiva exageracion, como lo persuaden la del soldado que tira de la cuerda ligada á los brazos de Cristo, la del pajecillo que dá agua á las manos de Pilatos, y áun la del mismo Gobernador romano. Contrapónense á estas exageraciones, aumentadas sin duda por la dificultad de producir los escorzos, la tranquilidad y la sencillez que dominan en la representacion del Salvador. Resaltando, en efecto, su cabeza, cuyo cabello extremadamente negro cae partido en crenchas sobre los hombros, sobre un *nimbo crucígero*, cubre una túnica blanca y bordada de ramos amarillos todo su cuerpo, exceptuada sólo una pequeña parte del pié derecho.—De este modo procuraba el pintor del siglo XIV expresar en su obra la divina mansedumbre del Redentor ante la crueldad de sus perseguidores y la pérfida indiferencia de sus jueces.

Bosquéjase en la tercera tabla la triste escena de la *Calle de la Amargura*.—Jesús, precedido de una turba popular, en que se mezclan muchos hombres armados, camina hácia el Calvario, cargado de la cruz, insultado y maltratado por las turbas. Síguenle en doloroso grupo, colocado al extremo izquierdo del cuadro, las santas vírgenes, entre quienes se distingue su afligida Madre, no sin que la excitada crueldad de la muchedumbre se oponga á su paso.—Difícil es, por cierto, el discernir lo que hay en esta representacion de real y verdadero, con relacion al tiempo en que fué ejecutada, y lo que en ella existe de arbitrario y caprichoso. No faltan, sin embargo, figuras dignas de ser estudiadas bajo el concepto indumentario, tal como sucede, por ejemplo, respecto de la que tañendo una larga trompa y llevando en su diestra la cuerda que aflige al Salvador, precede á la muchedumbre. Como en la tabla anterior, es la más noble la figura de Jesús, ajustada en todo al tipo en aquella presentado. Conveniente es advertir, por último, que aparecen animados el Cristo y su divina Madre de cierta expresion, dote no para menospreciado, al estudiar las obras pictóricas del siglo XIV.

Como en la puerta de la izquierda, vénse las enjutas de esta arcada exornadas de varias pinturas. Representa la primera un profeta, con *nimbo* octagonal, circuido de perlas: en su mano izquierda aparece una tarjeta de pergamino con esta inscripcion: Qui secuntur (sic) pacem. Figúrase en la segunda otro profeta, colocado de análogo modo, y léese en su tarjeta la siguiente leyenda: Oblatus est quia ipse voluit. No muy diferente la representacion de la tercera enjuta, muestra asimismo un largo tarjeton, en el cual se hallan escritas estas palabras: Morte turpissima condenmant verum. Ocupa, finalmente, la cuarta un ángel orante, cuyo pecho cruza, como en las anteriores, una bordada *estola*. Los fondos ó intersticios de todas estas enjutas, se ven cuajados de follajes, ciervos y áun jimios, impresos en los planos esmaltados de oro.

Pasando á la arcada superior de esta segunda puerta, hallamos la primera tabla consagrada á representar la *Crucifixion*. Jesús, tendido sobre el madero y clavado en él casi del todo, ocupa la parte central del cuadro, cuyo primer término nos ofrece los instrumentos del martirio esparcidos por el suelo. A la izquierda, cubiertas de ámplios mantos y en actitud dolorosa, no desprovista de verdadera expresion, se divisan las tres Marías: en el fondo, pugnando unos por levantar la cruz y contemplando otros aquel desusado espectáculo, hácese un grupo de gentes populares y soldados, en que olvidada toda ley de proporcion, se muestran las figuras de igual tamaño que en los primeros términos. El movimiento y las actitudes de todas ellas son excesivamente exagerados, lo cual se reproduce tambien en las de los sayones, que clavan las manos del Salvador, dado que la que descubrimos en primer término ofrezca mayor regularidad y proporciones más convenientes. La figura del Salvador, aunque muy superior á lo que en general nos muestran sus análogas en los siglos medios, pone de relieve la inexperiencia de los pintores del siglo XIV en el estudio del desnudo.

Inténtase reproducir en la segunda tabla el terrible espectáculo del *Calvario*.—El Redentor del mundo, fijo en el sagrado madero, que aparece clavado en el centro del cuadro, recibe en el costado derecho la mortal lanzada que le asesta Longinos, mientras espiran á sus lados en afrentoso suplicio Dimas y Gestas.—Al pié de la cruz, transida de dolor, y sostenida por María Cleofás y María de Bethania, sufre la Inmaculada Madre angustioso parasismo: María Magdalena, arrodillada al opuesto lado, llora amargamente la muerte del Divino Maestro: un pueblo inmenso presencia, en fin, aquel sacrificio, símbolo de la redencion humana. No falta, en verdad, á esta composicion, áun dados los diferentes agrupamientos referidos, cierta unidad de concepcion que trasciende, más que las otras tablas mencionadas, á la ejecucion de toda la obra.—A pesar de la ya notada inexperiencia en el estudio y conocimiento del desnudo, no carece tampoco el Crucifijo de cierta proporcion; hecho que contribuye con otros no ménos significativos

á revelarnos que se aproximaban los dias de la resurreccion de la forma humana para las artes plásticas.— Las figuras más nobles son, no obstante, las de las cuatro Marías, por la expresion del dolor profundo que las anima, si bien no ha olvidado el pintor los rasgos especiales que caracterizan á la raza hebrea en el comun sentir de la Edad-media.—Hay además en todo el cuadro notable variedad en los trajes, que son de no escaso interés para la indumentaria: ménos ricos que los ya estudiados en las tablas de la primera puerta, bastarános advertir, sin embargo, que así la cabeza del Salvador como las de las cuatro Marías se hallan ornadas de grandes *nimbos* de oro, notando de pasada que uno de los soldados puestos á la izquierda de la cruz ostenta el escudo, donde hemos creido vislumbrar una delicada alusion al régio donador de la reliquia, causa inmediata de la construccion de este suntuoso Tríptico.

Tiene por asunto la tercera y última tabla el *Descendimiento de la Cruz*. En la parte superior del cuadro, dos santos varones subidos en sendas escaleras descuelgan el cuerpo del Salvador, ya desprendido del madero: á la derecha la Vírgen, su Madre, acompañada de las dos Marías, ase con muestra de profundo dolor y cariño el pendiente brazo diestro de Jesús; en el centro levanta los suyos para recibir el divino cadáver la piadosa Magdalena; y á los piés de la cruz aparece postrado por la angustia el predilecto discípulo del Redentor del mundo, mientras ocupan el ángulo de la derecha dos personajes, en cuyos rostros se refleja la admiracion inspirada por tan peregrina escena.—No otra es la disposicion artística de esta postrera representacion de la vida de Cristo en el Tríptico Relicario del Monasterio de Piedra. Prescindiendo de las dificultades naturales del asunto, invencibles sin duda para el arte pictórico del siglo xiv, cúmplenos observar que existen en esta preciosa tabla rasgos, figuras y áun grupos no faltos por cierto de nobleza, gracia y elegancia. En particular el grupo de la Vírgen y la figura de María Magdalena reunen á estas prendas notable sencillez, si bien no carecen de cierta riqueza en sus trajes, especialmente la última.—El santo varon que ayuda á la derecha á bajar el cuerpo del Divino Maestro, y los dos personajes del mismo lado, se hallan ataviados de trajes más conformes con la actualidad á que el monumento corresponde, y ofrecen en consecuencia mayor interés arqueológico. El que se contempla en primer término cubre su cabeza de una especie de mitra apuntada, orlada de filetes de oro que resaltan sobre un fondo rosa, y viste una loba azul oscura, larga hasta los piés y abierta por delante, la cual se muestra salpicada de flores de oro: análogo ornato se divisa en las mangas, que son perdidas, y que dan salida á los brazos cubiertos á su vez de otras ajustadas, con ramos y filetes dorados.

Acomódase al órden seguido en las demás arcadas la ornamentacion de las enjutas, ocupadas todas por profetas, en cuyas manos aparecen análogos volúmenes á los ya mencionados en esta descripcion. Representa la primera al santo rey David, cuya cabeza se halla coronada y nimbada, y cuya leyenda dice: Foderunt manus meas.—Ofrece el volúmen ó tarja de la segunda figura, más suntuosamente vestida que la anterior, estas palabras: Sol convertetur in tenebras, (1). El rótulo de la tercera, que consta de dos solas voces, ofrece gran dificultad en su leccion por hallarse ambas un tanto descascaradas, y en el de la cuarta se descubre únicamente el vocablo vulneratus, que recuerda el versículo de Isaías: « Ipse vulneratus est propter iniquitates nostras» (2). Los fondos de estas representaciones son dorados como en todas las precedentes, y se hallan sembrados de follajes, aves y animalejos, impresos con no menor gracia y riqueza.

Tal es la sumaria idea que podemos ofrecer á los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades, respecto de las pinturas que decoran la parte central en el exterior del Tríptico-Relicario de Piedra. Enriquecido tambien el entablamento, que lo corona, de análoga decoracion, permitido nos será añadir algunas indicaciones sobre estas

Pinturas del coronamiento.—Sabemos ya que se compone éste de hasta diez y seis hornacinas cubiertas de gallardas bóvedas estalactíticas, y que llenan aquellos espacios muy interesantes representaciones pictóricas. Lícito nos parece añadir ahora que estas pinturas no representan otra cosa más que al Divino Maestro y sus Apóstoles, á pesar de excederles en el número, como habrán ya sin duda notado los lectores.

Muéstranse, efectivamente, en las hornacinas del centro dos interesantes figuras que llaman sobre modo la atencion por su semejanza.—Vése la de la derecha asentada en un rico trono, ornado de pequeños arcos apuntados, recuadros y frisos: rodea su juvenil cabeza el *nimbo crucígero*, cubre sus hombros un manto azul floreado y orlado de un feston de oro de gusto ojival; viste una túnica color rosa, que se ajusta á la cintura en multiplicados pliegues y se pierde bajo

(1) El versículo, que aquí se cita, es el 31 del cap. II de Joel, que termina *luna in sanguine*
(2) Cap. LIII, vers. 5.

el manto, apareciendo de nuevo en la parte inferior; y ostenta por último en su mano izquierda un globo coronado por una cruz latina, bendiciéndolo con la derecha.—Hállase en cambio, de pié, la segunda; y en vez de exhibirse en un momento de poderosa glorificacion que revele, como en la anterior, el poder infinito, expónese á nuestra vista en el instante de recobrar la doble naturaleza que habia revestido el Hijo del Hombre. Su cabeza, jóven tambien, resalta como la de la ya mencionada figura, sobre el *nimbo crucígero*: su cuerpo, despojado de la túnica, mírase cobijado por un sencillo manto rosa, que se recoge sobre el brazo, mostrando el desnudo del pecho, y sus dos manos, vueltas al exterior ambas palmas, parecen dar testimonio de su inocencia y su pureza. No es difícil discernir dada tan notable diferencia de accidentes en ambas figuras, que está cada cual destinada á representar un momento distinto en la vida del Salvador, si no es que simboliza la primera, como se ha indicado ya, al Eterno Padre, y que represente la segunda á Jesu-Cristo (1). Muy digna juzgamos de consignarse aquí la circunstancia de ser el dibujo de estas dos figuras un tanto proporcionado, en especial las manos de la segunda, que no parecen trazadas ni pintadas en el siglo XIV. Los fondos sobre que resaltan ambas imágenes difieren notablemente: divididos en tres zonas (disposicion que en todas las demás hornacinas se repite), diséñanse no obstante en las del primero varios recuadros con flores semejantes á las que brillan en el manto, mientras llenan las del segundo follajes y animalejos, viéndose en la inferior y á la derecha de Jesús muy bien trazada águila.

Partiendo de estas dos representaciones, vénse á cada lado otras siete, todas de más de medio cuerpo. Recuerdan las seis primeras de la derecha sucesivamente á San Pedro, San Andrés, San Juan Evangelista, Santiago el Menor, San Bartolomé y San Simon: figuran las de la izquierda, siguiendo el mismo órden, á San Pablo, Santiago el Mayor, San Judas Tadeo, San Felipe, San Matías y Santo Tomás. Como se ve, no falta en ellas ninguno de los doce apóstoles. ¿A quién representan, pues, las dos figuras de los extremos?... La respuesta es harto difícil, y sólo puede intentarse dado el estudio de las demás pinturas.

Limitándonos á muy sóbrias indicaciones en este exámen individual, para no dar excesivo bulto á esta ya larga Monografía, empezaremos por la tabla que encierra la imágen de San Pedro. Resaltando sobre un fondo dorado, cubierto de muy delicadas labores como á manera de *grafido*, entre las cuales se dibujan caprichosos grifos y otros fantásticos animalejos, muéstrase el Apóstol de los judíos rodeada la cabeza de un ancho *nimbo*, orlado de grandes perlas de oro, levantando en su mano diestra el libro de los Evangelios, y ostentando en la siniestra una gran llave de hierro con dos sencillas guardas opuestas (2). Sobre una túnica verde, fimbriada en el cuello de filetes dorados, asienta un *manto* rojo con aforros azules, recogido sobre el brazo izquierdo, y por debajo del mismo se descubre la manga del lado derecho, orlada tambien de doradas cintas. A la altura de los hombros, escrito en caractéres góticogermánicos y con abreviatura, se leen estas siglas S ⁝ P ⁝ que desatadas dicen SANCTUS PETRUS.

Con un fondo no ménos rico, sobre el cual se dibujan de igual modo grifos, aves y bichas, aparece segun queda indicado, la representacion de San Andrés. Cruza su pecho el aspa característica que sostiene con la mano derecha, mientras apoya la izquierda en el libro de la ley. Nimbada su cabeza de igual modo que la de San Pedro, viste una túnica azul, salpicada á trechos de flores de oro y fimbriada de cintas de lo mismo. Es el libro rojo, con broches negros y golpes de puntos dorados. A los lados leemos: ⁝ S ⁝ - AN ⁝

No difiere en la disposicion el fondo de la hornacina, que encierra la imágen de San Juan, viéndose enriquecido en las dos zonas que resultan, trazada la faja de la inscripcion, de fantásticos animalejos y grotescos jimios. — El santo, que carece de toda barba, ornada la cabeza de un *nimbo*, más reducido que los anteriores, lleva una túnica azul claro, con sencillos filetes de oro al cuello, y cubre los hombros con un manto violado, que se derriba por igual sobre la espalda, dejando al descubierto la referida túnica, que ajusta á la cintura. — En la mano derecha, no sin recibirlo con un rico paño, fimbriado, de filetes de oro, sostiene un ancho cáliz del mismo metal, cuyas formas

(1) Nos referimos al ya citado académico don Valentin Carderera, quien hablando del entablamento del TRIPTICO, escribe: «El coronamiento ó cornisa de este tabernáculo, igualmente de gusto árabe y dorado, forma grupos estalactíticos que producen diez y seis huecos ó doseles: bajo de éstos están pintados el ETERNO PADRE, *Jesu-cristo* y los *Apóstoles*» (*Discurso tritual de la Academia de la Historia*, leido en 17 de Diciembre de 1852, pág. 41). No olvidaremos, sin embargo, la notable circunstancia de aparecer ambas figuras en lo más entero de la juventud; y reparando en que en el TRÍPTICO se halla representado el Padre Eterno, si no en una decrepitud senil, que rebaje su majestad, al menos en edad más provecta que la revelada en estas dos imágenes (véase lo dicho en la descripcion de la 1.ª puerta, enjuta 1.ª de la 2.ª arcada), nos inclinamos á la primera hipótesis.

(2) Es de notarse, que la mano que coge la referida llave, se halla cubierta por un paño, como sucede tambien en la figura de San Juan, respecto de la que sostiene el *cáliz*. ¿Era ésta impotencia del pintor para trazar el escorzo, ó respeto al objeto en uno y otro caso reproducido por el arte?

presuponen una derivacion tradicional en el arte de la orfebrería: en la izquierda se parece una palma, que sube á la altura mayor del *nimbo*. La inscripcion, á que hemos ya aludido, dice: ⋮ S ⋮ - ⋮ IO ⋮

Apoyando la mano izquierda sobre un libro de cubiertas rojas con broches negros; teniendo en la derecha un tronco, que se levanta hasta tocar en el extremo superior de la hornacina; exornada la cabeza que inclina algun tanto, de *nimbo*, dorado con dos hiladas de perlas; vestido un manto verde oscuro y una túnica violada con orlas de oro, se contempla en cuarto lugar la figura de Santiago el Menor. Destaca, como las anteriores, sobre un fondo, en que se contornan dragones alados y otros caprichosos animalejos de igual arte, y en la faja horizontal, que divide la zona inferior de la superior, leemos: S ⋮ - IA ⋮

Contiénese en la siguiente hornacina la representacion de San Bartolomé, mucho más ostentosa, aunque de análoga actitud á la anterior. Mostrando en la mano derecha un singular cuchillo de dos hojas, apoya la izquierda en un libro de cubiertas color rosa, con broches rojos y adornos carminosos, rodeando su cabeza un vistoso *nimbo*, en que brillan dos hiladas de perlas de diverso tamaño. Amplio y fimbriado manto blanco, sembrado de grandes flores, cubre sus hombros y envuelve todo su cuerpo: debajo déjase ver, no obstante, parte de una túnica gris con sombras rojizas y flores de oro. A la derecha del Santo, ocupando el ángulo inferior, divísase la figura de Satanás dotada de largos cuernos y arrojando por boca, nariz y orejas vivas llamaradas de fuego: en la zona superior grabadas sobre el fondo, aparecen por último extraños bichos de retorcidos cuellos, llenando los intersticios flores sexafólias y pequeños círculos. En la zona central se halla esta leyenda: ⋮ S ⋮ - BA ⋮

Es la sexta representacion la más sencilla de todas. El Santo Apóstol, cuya cabeza está nimbada de análogo modo que las de los precedentes, levantada su mano diestra sobre la parte media del pecho, señala con ella el libro, en que apoya la izquierda. — El manto que es rojo, con aforros azules, y la túnica que es verde con interiores amarillos, carecen de todo ornato, si bien se hallan fimbriados de filetes de oro. El fondo, partido como todos en tres zonas, aparece cubierto de casetones romboidales, ocupados por grandes flores tetrafólias: en la central, se halla escrito: ⋮ S ⋮ - SI ⋮

Tornando nuestras miradas á las seis primeras hornacinas de la izquierda, hallamos en primer lugar la imágen de San Pablo. Armada su diestra de una espada, característica del siglo XIV *(brandi-forte)*, apoyando la siniestra en un gran libro de verdes cubiertas y broches rojos, brillando en torno á su cabeza el *nimbo* dorado, cae sobre sus hombros un rico manto azul, con aforros verdes, salpicado de dobles flores de oro, descubriendo bajo su luenga barba una túnica color rosa. Dos grifos ó dragones ocupan la zona inferior del fondo: dos plantas de grandes hojas llenan la superior; en la del centro se ven estos caractéres: ⋮ S ⋮ - PA ⋮

Con un fondo muy semejante aparece en la segunda hornacina la figura de Santiago el Mayor. En la cabeza, que se destaca, como todas, sobre un *nimbo* dorado, sostiene un sombrero de fieltro, sembrado de conchas blancas; en la mano derecha muestra el bordon del peregrino, y con la izquierda, que atrae sobre el pecho el libro de la Buena Nueva, recoge las caidas del manto. Es éste de color de lila, con aforros rojos, y está fimbriado de dobles filetes de oro; mientras la túnica, plegada á la cintura, y orlada tambien en cuello y mangas, ofrece un tono general verdoso. —El ornato, grabado en la parte inferior del fondo, consiste, á la derecha, en cierta especie de grifo, de cuya boca parten vástagos y flores, y á la izquierda en un muy extraño jimio, trazado allí con igual intento. En la central se lee: ⋮ S ⋮ - IA ⋮

No tiene la representacion de San Judas Tadeo, que ocupa el siguiente nicho, el libro de los Evangelios, ni ofrece otra circunstancia digna de consignarse especialmente. — En la zona inferior del fondo se contornan, sin embargo, á uno y otro lado del Apóstol, una liebre y un galgo: la superior se ve enriquecida por gruesos vástagos y flores, y en la central se hallan estas cifras: S ⋮ TA ⋮

Ni merecen ya mayor detenimiento en nuestra descripcion las tres restantes imágenes de los Enviados de Cristo, sometidas al mismo sistema decorativo é indumentario. Conveniente juzgamos advertir, para la más cabal ilustracion de nuestros lectores, que distingue á la de San Felipe el atributo de una *cruz*, levantada en su mano izquierda, mientras ase con la derecha el libro de las Santas Escrituras; que empuña la de San Matías una espada, ostentando en la siniestra mano el consabido códice de los Evangelios; y finalmente, que figurándose la de Santo Tomás en muy temprana juventud, sostiene en la mano diestra una lanza, en tanto que acerca á su rostro, como para fijar en él sus miradas, el libro de la Buena Nueva. Por lo demás, todo se acomoda á la pauta establecida para las hornacinas ya mencionadas: los fondos de estas tres últimas aparecen, no obstante, con notable variedad, viéndose

decorados sucesivamente de follajes, caractéres arábigos simplemente ornamentales y sencillos trazados geométricos, cuyos centros llenan menudas flores tetrafólias.

Ahora bien: conocida esta descriptiva reseña, abreviada por el anhelo de venir á la investigacion que realizamos, no cabe dudar, dadas, por otra parte, las inscripciones que dejamos trascritas, que las doce representaciones más inmediatas á las del Salvador en el Tríptico-Relicario de Piedra, corresponden, sin linaje de dudas, á la pintura de los doce Apóstoles, tales como los simboliza el arte de la Edad-media. ¿A quién representan, pues, las dos figuras de los extremos?

Reconozcamos sus atributos.

Advirtiendo ante todo que estas últimas hornacinas son realmente la mitad de las anteriores, no será de extrañar que ambas figuras aparezcan más recogidas y estrechadas que las ya descritas, como tampoco lo será el que los fondos carezcan de la riqueza ornamental de aquellas. Vueltas las cabezas al interior del cuadro, y circuidas de dorados *nimbos*, hermánanse con todas las demás en las túnicas y mantos que visten: es, no obstante, el manto de la del extremo derecho de estofa azul y se halla exornado de grandes águilas de oro. En la mano derecha muestra una copa ó cáliz de oro, muy semejante al que hemos contemplado en la representacion de San Juan Evangelista, y con la izquierda coge un *hacha* de armas, cuyo astil se pierde en la parte inferior del cuadro. En cambio, la figura del extremo opuesto sostiene en la izquierda un libro de igual forma que los ya mencionados, asiendo con la mano derecha un *dogal*, que le dá vuelta al cuello con un corredizo lazo. Dados estos especiales atributos, ¿cuál es, repetimos, la significacion icónica de estas dos figuras? — ¿Pudiera acaso aludir el *hacha* de la primera, símbolo habitual del martirio para los pintores y estatuarios de la Edad-media, á la sangrienta venganza de Herodías? — ¿Pudiera referirse de igual manera el *dogal* de la segunda al trágico cuanto afrentoso fin de aquel discípulo desleal, cuya codicia puso en manos de las turbas al Divino Maestro? No tenemos por violenta la primera deduccion, pareciéndonos, por lo contrario, muy natural y congruente el que la devocion y la piedad de los tiempos medios asociáran á Jesús y á sus doce Apóstoles la noble y simpática personalidad del Bautista: confesamos ingénuamente, respecto de la segunda, que es obstáculo de algun peso, para recibirla sin repugnancia, el hecho de mostrarse la cabeza de esta representacion peregrina decorada de *nimbo*, atributo constante de la santidad en la pintura icónica de los cristianos durante la Edad-media. Pero, ¿qué valor podrá tener, desechada esta hipótesis, el *dogal* que se cierra sobre su cuello al tirar la expresada figura con la propia diestra? Hay en la frente de esta representacion algo de triste y de siniestro que parece fruncirla y arrugarla prematuramente: su mirada no es tampoco tan apacible y tranquila como la de todos los demás Apóstoles: su rostro, en fin, constituye un conjunto poco devoto y simpático. ¿Qué relacion pueden guardar, pues, estos accidentes fisionómicos con aquel signo fatal, sólo convenible al miserable fin de Judas Iscariote?... (1) Prosigamos nuestro exámen.

Fijando, por último, nuestras miradas en los escudos heráldicos, oportunamente mencionados en la *descripcion arqueológico-industrial del Tríptico-Relicario*, arriba expuesta, cúmplenos observar ahora que son varias y muy interesantes las entidades allí representadas por sus respectivos blasones. Sobresalen entre todos los nacionales, pudiendo decirse que los monjes del Monasterio de Piedra altamente pagados, así del reciente inextimable obsequio de don Martin, como de los antiguos beneficios recibidos de los reyes aragoneses, no malograron tan insigne ocasion de mostrar su gratitud y adhesion á la corona y á la patria. — Brilla, en efecto, en los mencionados escudos la celebrada *cruz de Arahuest* ó *Aragües*, recuerdo glorioso del gran triunfo alcanzado por Iñigo Arista sobre los sarracenos en tan afortunado lugar, y símbolo desde aquel instante de la futura nacionalidad que iba á recibir decisivo aliento de la diestra de Sancho, el Mayor (2): resplandece de igual modo en ellos la *cruz roja de San Jorge*, flanqueada de cuatro cabezas negras, que representan otros tantos reyes mahometanos vencidos y muertos en la memo-

(1) Poco inclinados á fiar este linaje de investigaciones en meras hipótesis ó livianas conjeturas, dejamos á los lectores del Museo Español de Antigüedades la respuesta. No omitiremos, sin embargo, el advertir que en la parte correspondiente á la zona central del fondo, en que hemos leido las inscripciones ó rótulos relativos á cada personaje, se ven en esta media hornacina ciertos caractéres, algun tanto desfigurados por la estrechez excesiva del espacio en que aparecen grabados. Estos caractéres pueden, en nuestro sentir, reducirse á esta forma. [illegible] — Conveniente juzgamos añadir que no respondemos totalmente de esta leccion, la cual disiparia, á ser exacta, todo género de duda.

(2) A esta empresa de los tiempos primitivos precedió la de la *Cruz de Aynsa*, llamada tambien *de Sobrarce*, y atribuida á la época de Garci Ximenez. Era una cruz roja sobre una encina en campo de plata. De ella no hallamos vestigio alguno en el Tríptico. La empresa de Aragües está, por el contrario, representada con exactitud admirable: es una *cruz griega* de plata, con su espigon, y se halla colocada á la derecha y en la parte superior del escudo, destacando en campo azul celeste (plata y azur).

rable batalla de *Alcaráz* ó de *Huesca*, ganada por don Pedro I en el dia de San Jorge, como venturoso preludio de la conquista de aquella poderosa ciudad (1): ennoblécenlos tambien las *Barras condales* de Barcelona, símbolos de la union celebrada entre don Ramon Berenguer y doña Petronila, union que engarza en una misma corona los señoríos de Aragon y de Cataluña (2): y enaltécelos, por último, la muy peregrina divisa del Rey Conquistador, que aparece en ellos individualmente, como las barras y los demás régios blasones (3). Ocupan estas empresas la mayor parte de los escudos del Tríptico, y repitiéndose las *Barras* hasta ocho veces (4), ponen de relieve el anhelo mostrado por el abad don Martin para ejecutoriar en él el agradecimiento de los monjes y su propio agradecimiento.

Al lado de estos reales escudos brillan otros blasones dignos de ser tenidos en cuenta. Merécelo efectivamente el del citado abad don Martin de Ponce, que ocupa el quinto y el noveno lugar, dispuesto de igual modo que en el fondo del interior del Tríptico y en los cimaceos de las arquerías del exterior; y no debe pasarse en silencio el que encierra las armas del Monasterio, colocado en la décimaquinta enjuta del entablamento. En él se contemplan, efectivamente, los tres castillos que sirvieron de empresa á la colonia cisterciense de Poblet desde el momento en que se estableció aquella en el suelo de Aragon, y que se reprodujo, como ya sabemos, al levantarse el grandioso torreon que defiende aún la entrada de aquella parte del castillo. Otras dos torres almenadas blasonan los escudos tercero y décimotercio, en el coronamiento del Tríptico. —¿Qué señorío ó casa noble y solariega representan?—La respuesta es harto difícil. En Calatayud, en Tarazona y en las demás villas y lugares cercanos al Monasterio de Piedra, no han faltado poderosas familias, conocidas con los apellidos de *la Torre* y *Torres*.—Pero, ¿cuál de ellas mantuvo con los monjes relaciones tan íntimas y benévolas que les obligáran á consignar su memoria en tal ocasion y en tan suntuoso monumento?—Por desdicha no abundan los documentos del tiempo, lo cual sucede de igual manera respecto del blason que hallamos en el primer escudo de la izquierda: partido éste en dos cuarteles, llena el superior una banda roja horizontal, mientras se destacan sobre un campo de plata hasta ocho veros negros. ¿Qué significaba esta empresa heráldica en el Tríptico-Relicario?—Repetimos la indicacion ya expuesta: Calatayud contaba entre sus más nobles familias la casa de los *Veras*, que fué allí de antiguo muy distinguida y pujante.—¿Obedecia acaso el abad don Martin, al poner estas armas en aquel sitio, al deber de vincular en tal manera el recuerdo de insignes beneficios recibidos por la Congregacion en los momentos de construirse el Tríptico?—La historia de las construcciones religiosas en toda España, y la no ménos interesante de las ricas preseas consagradas al culto durante la Edad-media, autorizan la hipótesis. Contentémonos, sin embargo, con su indicacion, faltos, como estamos, de más explícitos documentos, y prosigamos el exámen descriptivo de las pinturas del Relicario, ya que nos vamos felizmente aproximando á su término.

II.

PINTURAS DEL INTERIOR.

Como ha podido advertirse en la *descripcion arqueológico-industrial*, llena en el interior á cada lado, la parte inferior de las puertas del Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra, una arquería ojival de las proporciones determinadas en el lugar citado. Compónese cada cual de cuatro hornacinas y vénse éstas ocupadas por sendos ángeles, constituyendo todos el coro celestial del Altísimo, segun manifiesta la leyenda que en breve copiaremos.

(1) Tal fué el orígen de este régio blason, que alcanzó por largo tiempo la consideracion de empresa nacional. De aquí nació igualmente la grande y creciente devocion que los reyes aragoneses mostraron á San Jorge, instituyendo al fin bajo su nombre una especial milicia religiosa.

(2) Debemos notar que los hijos de don Ramon Berenguer conservaron la *Cruz de Aragues*, colocándola en la parte superior del escudo, al mismo tiempo que partian en dos cuarteles la inferior, para poner en ellas las *cabezas negras* de los reyes muertos en Alboraz y las *Barras condales*. Así llegaron hasta don Jaime I, quien quitando las cabezas referidas, puso la *Cruz* ya sin espigon en el cuartel superior, ocupando todo el inferior con las *Barras*. En el Tríptico del Monasterio de Piedra aparecen estos escudos únicamente con las *barras* rojas y amarillas, las cuales cubren de arriba abajo todo el *escuson*.

(3) Es el casco alado con el *rat-penat* (el murciélago) que tanto abunda en los monumentos de todos géneros de la corona de Aragon hasta la misma época del Renacimiento.—Por punto general sirve de cimera á los escudos reales, como vemos, por ejemplo, en la celebrada Casa-Lonja de Valencia. En el escudo del Tríptico aparece solo.

(4) A la altura de los quince escudos del coronamiento del Tríptico, se hallan en los costados del mismo dos medios escudos, cubiertos con las expresadas *Barras*.

Arquería de la izquierda.—Comenzando nuestro exámen por esta arquería, observaremos desde luego que ostenta la primera hornacina una de las más bellas representaciones de todo el Tríptico. Sosteniendo con el brazo y mano derecha un órgano de muy gallarda traza ojival que se levanta hasta la altura de la cabeza, recorre con la derecha el teclado, para producir el efecto apetecido. — Un resplandeciente *nimbo* dorado, doblemente orlado de perlas y enriquecido de rosetas y cuentas de oro, sirve de fondo á su cabeza: cíñela una corona de flores de muy brillante colorido, la cual asienta sobre la blonda cabellera, que se recoge hácia la espalda, dejando al descubierto todo el rostro. — Cubriendo su cuerpo una túnica blanca, la cual se ajusta al cuello por muy rica fimbria y baja en bien concertados pliegues hasta tocar al pavimento, cae sobre ella una airosa dalmática azul, que apenas pasa de las rodillas, apareciendo sembrada de elegantes a. a. de oro, decoradas de bellas coronas. — Limitada en la parte inferior por una ancha faja horizontal, formada de enlazados caractéres arábigos, que como en los trajes ya reconocidos en las pinturas de la *Vida de la Vírgen*, no llegan á producir verdadera leyenda, muestra las aberturas de los costados guarnecidas de gruesos y dorados filetes. Sobrepónese á la expresada túnica, y áun parece formar parte de la dalmática, cierta especie de jubon ó marlota, fimbriada en cuello y vueltas de caractéres rabínicos y esmaltada tambien de coronadas a. a. — Cruza del hombro derecho al lado izquierdo un rico balteo floreado, sujeto en el centro del pecho por una pequeña hebilla, y ajústase, finalmente, al puño la manga de la túnica, orlada asimismo de doble cinta de oro. Recogidas las alas hasta tocar por ambos lados en el precitado *nimbo*, sirven de fondo á la parte superior con vivos y tornasolados cambiantes; y mientras llenan la parte central de la hornacina frondosos y abultados follajes de estilo *ojival*, ofrécese el pavimento como una esmerada imitacion de los alicatados arábigos, que habian logrado plaza en los edificios *mudejares*, esmaltando á la vez suelos y muros.

Ofrece la segunda hornacina no menor interés artístico y mayor riqueza indumentaria. Dispuesto el fondo de análogo modo que en la precedente, bien que no sin notable variedad de elementos decorativos, así en lo tocante al pavimento como en la parte media y superior, muéstrase el ángel en la actitud de pulsar un violin, recibiéndolo sobre el hombro izquierdo, mientras tiende con la mano diestra el arco sobre las cuerdas. Nimbada su cabeza de igual arte que el anterior, cíñela en vez de la corona de flores, cierta especie de diadema de cinco puntas rojas, con verticales hiladas de perlas, prendida ó mejor diciendo, enlazada ingeniosamente á la cabellera, volando en la parte posterior várias cintas ó *vitas* del mismo color terminadas en flores de tres pétalos. Vistiendo una túnica blanca, que baja en bien trazado movimiento hasta ocultar las plantas, cúbrela en la parte superior y media muy rica dalmática roja, profusamente exornada de flores, con formas y tamaños diversos. Orlan el cuello, de que pende en rico chaton esmerado joyel, anchas vueltas, que se adelantan hasta los hombros, enriquecido de simuladas inscripciones arábigas; y á tan peregrino adorno responden en pecho y brazos, horizontalmente colocadas, cierta manera de cartelas, cuajadas asimismo de grandes caractéres mahometanos. Reprodúcense estas cartelas en la parte inferior y central de túnicas y dalmáticas, prestando extraordinaria magnificencia, con las franjas horizontales y flecos que limitan la última, á tan suntuosa vestidura: la cartela superior, de mayor tamaño y circuida de cintas de oro, hállase en su totalidad cubierta de flores y follajes de *estilo ojival;* la inferior compónese, como las de pecho y hombros, de caractéres arábigos, meramente ornamentales.

Colocado en sentido inverso; resultando sobre un fondo de análoga traza y riqueza; armado, como los anteriores, de grandes alas, que se pliegan sobre la espalda, nimbada la cabeza y ceñida la frente de una bella corona de flores rojas y blancas, que sujeta la cabellera; llevando al cuello muy sencilla sarta de perlas; vistiendo una blanca túnica talar, fimbriada de menudos puntos ojivales; cubriendo sus hombros rica dalmática ó sobreveste morada, que esmaltan y enriquecen variadas flores de diversos tamaños y figuras, y orlan gruesos contarios de perlas de oro, filetes, franjas y cartelas, profusamente exornadas de vástagos ondeantes, rombos y flores trifólias; teniendo en fin pendiente de sus hombros, por medio de un balteo bordado de flores de oro, una peregrina arpa, ingeniosamente decorada de aves y grifos..., tal se muestra el tercero de los ángeles, de esta primera arquería, al tomar parte en aquel celestial concierto.

Y no es ménos digna de llamar la atencion la cuarta y última figura de esta puerta. Dispuesta y ataviada á poca diferencia como las anteriores, en cuanto á los rasgos generales concierne, extrémase no obstante la riqueza de su traje, apareciendo la dalmática ó sobreveste, que es de un blanco violado, totalmente cubierta por una vid serpeante, de extraordinaria frondosidad y gallardamente movida. La túnica, blanca como las demás, vése orlada de filetes y perlas de oro, ornato que se reproduce en las mangas exteriores de la sobreveste y en el cuello, con anchas fimbrias de

caractéres arábigos. Cuelga de los hombros del ángel, por medio de un balteo liso y de color rojo, apoyándose sobre el pecho, un bello salterio de doce hiladas de á tres cuerdas, perforado en su tapa ó cara exterior por varios rosetones ú óculos de gusto *mudejár*, en que alternan armónicamente los elementos decorativos arábigos y cristianos. El ángel pulsa con un estilo ó punta de cuerno ó marfil colorido de negro, tan singular instrumento, cuyo especial estudio no es indiferente para la música á la Edad-media.

Arquería de la derecha.—Interesante cual las ya descritas, tanto en la relacion arqueológica como en la artística, son en verdad las cuatro pinturas que embellecen el interior de la puerta derecha del Tríptico-Relicario de Piedra. Aseméjanse todas en su disposicion general á las de la primera puerta; mas difieren de ellas en ciertos accidentes, no para olvidados; y esta circunstancia nos mueve á consagrarles algunas líneas.

Hermanándose en la actitud con su frontera, vuélvese al exterior del Tríptico la primera de las indicadas figuras: rodea su cabeza un *nimbo florido* en que no es difícil reconocer la tradicion del *estilo románico;* recógese sobre su frente la blonda cabellera, descubriendo del todo el apacible semblante, y cobija sus hombros una verde dalmática con multiplicados ramos de oro, aforros rojos y cuello orlado de rosetones dorados, terminando por debajo de las rodillas con una ancha faja horizontal profusamente enriquecida de follajes y flores. No es de gusto ménos estimable el *limbo* que exorna la túnica, apareciendo enriquecido de grandes plasmas ó piedras preciosas. Pulsa este ángel un muy rico instrumento de cuerda que pudiera acaso clasificarse entre los *laudes*, tan varios y ricos por sus formas durante la Edad-media. En los ornatos que embellecen su tapa descúbrese holgadamente la influencia *mudejár*, que en todo el Tríptico sorprendemos.

Distínguese la segunda figura por una muy notable circunstancia á que hemos ántes aludido. En su *nimbo*, trazada con bellos caractéres monacales, hallamos esta leyenda: Clangat cetus iste lectus gloriam. Por tales palabras se revela perfectamente el pensamiento que dió vida á este coro celestial; y el ángel, á quien parecen servir como de lema, no lo contradice por cierto. Atento al fin indicado, mientras se mira, como todos, revestido de una blanca túnica, sobre la cual asienta una dalmática carmesí con ramos, flores de oro y anchas fimbrias que le dan extraordinaria riqueza, muestra pendiente de su cuello, por medio de un balteo blanco con hebillas y estampados de oro, una rica *tiorba* que pulsa y toca con reconcentrada atencion, y en cuyo astil se halla inscrita esta palabra: Gaudebis. En efecto, en el rostro del ángel, sobre cuya frente se abre una hermosa flor roja y amarilla, quiso sin duda imprimir el pintor del siglo xiv aquella tranquila felicidad y dulce contento, que sólo pueden gozarse en la presencia del Altísimo.

La tercera figura, no tan distinguida, aunque no ménos rica por sus ornamentos, interesa de igual manera á la historia del arte y á los estudios arqueológicos. Vuelta hácia la anterior, á la cual se asemeja notablemente en el exorno de la cabeza, hállase vestida de una blanca túnica y sobre ella una muy suntuosa dalmática roja con sobrepuestos azules, ramos, follajes de oro y vistosas fimbrias, ostentando al par en su mano izquierda y pulsando con la diestra, merced al auxilio de un arco, el famosísimo *rabel*, instrumento que al mediar la xiv.ª centuria calificaba el arcipreste de Hita con estas palabras:

1.203. El rabé gritador, con su alta nota.

Llena la última hornacina otra figura de ángel no ménos acreedora á la contemplacion del arqueólogo y del artista. Exorna su cabeza un *nimbo* florido orlado en su exterior de un contario de perlas y decorado en su interior de un vástago serpeante graciosamente movido, el cual trae fácilmente á la memoria muy análogos frisos é impostas del *estilo románico*. Es la dalmática que le distingue, de color morado con grandes flores de oro y aforros rojos, y brillan en los *limbos* de cuello, mangas y caida los ya tantas veces citados caractéres arábigos, que son aquí, como en todas las partes del Tríptico, donde se descubren, simplemente decorativos. No es de olvidar, en medio de tanta riqueza indumentaria, que la orla inferior de la túnica es por demás sencilla y ofrece muy señalado sabor *clásico*. El ángel en tal manera exornado, sostiene en sus manos y pulsa una *citola* ó *citara*, instrumento grandemente estimado y muy popular durante los siglos medios: los exornos que lo avaloran, parecen entrañar algun valor simbólico, y pertenecen visiblemente al *estilo mudejár*, predominante en todo el Tríptico.

Hé aquí, sumariamente bosquejadas, las muy interesantes pinturas que decoran el interior de tan precioso monumento de las artes pátrias en el siglo xiv. Con ellas se completa y llega á su colmo la gran riqueza artística é indus-

trial atesorada en el Relicario del Monasterio de Piedra, justificando plenamente el empeño con que nos hemos consagrado á su estudio en la presente *Monografía*. Terminada ya esta analítica tarea, bien será levantar nuestra consideracion al concepto general de tan estimable monumento, no sin reconocer debidamente los procedimientos técnicos, así artísticos como industriales, empleados en su ejecucion y acabamiento.

VI.

CONCEPTO GENERAL DEL TRÍPTICO. — SU TECNICISMO ARTÍSTICO-INDUSTRIAL.

Estudiando, como lo hemos verificado, esta peregrina joya del mobiliario sagrado en el suelo español, no ha producido en nuestro ánimo mayor admiracion la riqueza decorativa de todos géneros y estilos en él acaudalada, que la perfeccion relativa de todos los elementos artísticos é industriales, allí felizmente congregados. En este cúmulo de preciosidades de concepto y de ejecucion, en que se reflejan y resumen al par las tradiciones y conquistas de tan diversos estilos y manifestaciones arquitectónicas, como hemos notado en oportunos lugares, ha solicitado de nosotros, si no más esmerado, al ménos más detenido exámen, la obra pictórica. Y no podia ciertamente ser de otro modo, si habíamos de obedecer por una parte á la verdadera representacion que dicha obra alcanzaba en el monumento, y seguir por otra al natural impulso de que nos sentíamos dominados, al considerar que constituia el Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra, en este especial concepto, el más fehaciente é inequívoco testimonio del estado de progreso, en que se mostraba, dentro del suelo aragonés, y no terminado el siglo xiv, aquella encantadora arte. Ya lo indicamos ántes de ahora (1): la obra arquitectónico-industrial era en el Tríptico indeclinable consecuencia de las diversas elaboraciones realizadas por el arte en el seno de la civilizacion española: el *mudejarismo* alcanzaba en aquella doble esfera los más granados triunfos, que aseguraban su duradera dominacion en el suelo de la Península. La obra pictórica, aunque no desasida, y ántes bien enlazada en multiplicados sentidos á tan fastuosa manifestacion, señalaba en el cuadrante de los tiempos una nueva Era, abriendo y mostrando á los cultivadores del arte, nuevos y muy risueños horizontes.

Los ensayos pictóricos de todo el siglo xiv, despues del maravilloso renacimiento que estimula personalmente en la noble capital de Andalucía la egregia diestra del Rey Sabio, si no dejaron, desde aquel solemne momento de la cultura ibérica, de reflejar la bienhechora influencia de las artes florentinas (2), tampoco habian seguido con el aliento y la fortuna del siglo xiii sus brillantísimas huellas. El desarrollo activo, poderoso, magnífico de los elementos indígenas ó de largo tiempo aclimatados en la Península, llamaba más inmediatamente ó absorbia de lleno la atencion de los ingenios españoles, para quienes era preferente ministerio el dar entera cima á aquellas sus naturales conquistas, ántes de empeñarse deliberadamente en otras extrañas. Este momento, solemne siempre é interesante en la historia de los humanos progresos era, pues, el que revelaba en las comarcas de Aragon la obra pictórica del Tríptico-Relicario de Piedra. Llegado el arte propiamente español, tal como le hemos visto desarrollarse, á un grado de riqueza y de perfeccion hasta entónces inusitado, volvíase generoso á descubrir nuevas regiones, para tender en ellas sus alas, y no se recataba de llevar su vuelo á las mismas esferas, en que estaban á la sazon realizando los discípulos de Giotto y Cimabue innumerables maravillas.

Palpable, testimoniada en mil conceptos, honrosa para el nombre aragonés aparece, en efecto, la imitacion de la primitiva escuela del renacimiento italiano en las variadas pinturas del Tríptico-Relicario de Piedra. Ni será temerario el sospechar que pudieran éstas considerarse, en no pocas de sus figuras y áun en varios de los grupos que las

(1) Véase la página 327 de esta *Monografía*.

(2) Los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades nos permitirán recordar aquí el estudio que hicimos en el tomo iv del *Arca Sepulcral de San Isidro, Patrono de Madrid*. En él reconocimos y comprobamos ámpliamente esta indubitable influencia. El fruto allí obtenido no debe ser estéril para el presente ensayo.

avaloran, cual parciales reproducciones, utilizados acaso por los pintores aragoneses los patrones esmeradamente calcados sobre las celebradas obras de los más aplaudidos maestros (1). Muévenos á formular esta crítica observacion, cuyo peso no podrá ocultarse á nuestros discretos lectores, la misma variedad, desigualdad y áun desproporcion de los elementos plásticos que entran á formar las composiciones más apreciables en las tablas del Tríptico. Hállanse en ellas, efectivamente, muy á menudo figuras bellamente proporcionadas y trazadas con tanta delicadeza como gallardía y sosiego, al lado de otras desmañadas, desproporcionadas por extremo y de imposibles movimientos. Y no producen en nuestro ánimo distinta persuasion los rasgos y accidentes que en particular caracterizan á estas mismas figuras. Abundan por cierto en ellas las cabezas bien dibujadas; pero aunque revelan casi todas no despreciables triunfos en la difícil lucha que el arte sostiene para señorear la forma humana, cuyo imperio habia de todo punto perdido en siglos precedentes, no faltan en verdad repetidos ejemplos, los cuales son para nosotros palmaria prueba de que, mientras obedece en unos el pintor al procedimiento tradicional de que tratamos, pugna en otros por ostentar el fruto de su propia cosecha, quedando con frecuencia desgraciadamente vencido. Indicacion es esta que tiene todavía más fehaciente prueba en el diseño de los extremos, y muy en particular respecto de las manos.

Traslado casi industrial ó imitacion más intencionada, no cabe, pues, duda alguna en que el Tríptco-Relicario del Monasterio de Piedra responde, en el concepto pictórico, al muy interesante momento de nuestra historia artística, en que empieza á obrar deliberadamente en nuestros ingenios el noble empeño de poseer bellezas ya creadas por el arte italiano. Cierto es (y estas circunstancias dan muy subido color al carácter privativo del Tríptico) que avasallados sus autores por el invencible imperio de la actualidad en que viven, y llevados de la comun corriente, mientras imprimen á menudo á los tipos que representan, determinados rasgos convencionales, bastantes á pervertir el sentimiento de la belleza (2), atavian y engalanan los antiguos personajes allí representados con trajes, estofas y exornos propios de su nacionalidad; doble intento que los aparta á pesar suyo de aquella anhelada meta. Pero no disimulados estos inconvenientes, ni áun olvidados tampoco los frecuentes ejemplos de inexperiencia que las referidas pinturas nos ofrecen, ya en la discordancia con que se muestran los personajes en las respectivas escenas que representan, ya en la desdichada confusion de los términos en que se hallan colocados, ya por último en la desproporcion de los objetos, miembros arquitectónicos y áun edificios que sirven de adorno y áun constituyen sus moradas, lícito es reconocer y confesar como fundamento y base de todo estudio útil sobre la obra pictórica del Tríptico de Piedra, que tiene ésta sus más hondas raíces y halla su principal venero en las artes italianas. La comprobacion de esta verdad, que siente espontáneamente todo artista iniciado en la historia de la pintura, cobra mayor fuerza considerando que á pesar de los vestigios que imprimió la actualidad del siglo xiv en las trazas arquitectónicas que decoran las tablas ya conocidas de nuestros lectores, impera en ellas la tradicion del arte clásico, no contradicha sistemáticamente en la patria del Dante y de Petrarca.

Mas si tal es, y no otro, el concepto general que nos cumple exponer aquí respecto de la obra pictórica del Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra, dejando comprobada en este punto la idea, que osamos aventurar al comenzar su estudio,—no perdamos de vista por cuanto á la obra artístico-industrial atañe, que es ésta el más vivo, exacto y eficaz espejo de la nacionalidad española, reconocidos y quilatados maduramente los elementos que en vário modo la constituyen. El arte arquitectónico español, en su manifestacion más propia y fastuosa, y el arte pictórico italiano, en los dias de sus más halagüeñas esperanzas, se adunan y hermanan, pues, en singular maridaje para producir una de las más bellas y ostentosas joyas del arte cristiano en los postreros dias del siglo xiv. Pero si al constituir aquel rico y armónico conjunto, hijo al par de tan distintos elementos, habia recibido largo tributo de todos, en cuanto á sus

(1) Para los ilustrados lectores del Museo Español de Antigüedades no puede parecer esta indicacion ni extemporánea ni peregrina, sabiendo de una manera histórica que este procedimiento es tradicional, no ya sólo respecto de las épocas de decadencia, sino tambien en las de apogeo y desarrollo de las artes. La madura observacion de los monumentos de la antigüedad clásica, de los siglos imperiales y de los primeros tiempos del cristianismo, nos enseña con entera evidencia que, sobre trasmitirse en mil partes las obras pictóricas de generacion en generacion, por virtud de aquel medio, son muchas las ocasiones en que el uso de los patrones indicados aparece en visible divorcio con el empleo del colorido, siendo éste lo único original que en tales producciones descubrimos.—La tradicion del arte decadente, en punto de tal monta, se rehabilita en los instantes del renacimiento, como un medio de reproduccion y propagacion, así de las obras como de las máximas y principios de cada Escuela; naciendo de aquí esa universalidad de tipos, que, siendo de otro modo inexplicable, contribuye poderosamente á generalizar el triunfo de las Escuelas italianas en todo el Occidente. Igual sendero habian seguido las derivaciones del arte bizantino.

(2) Nos referimos á la insistencia, ya advertida en la descripcion, de abultar por extremo y encorvar la *nariz* de las figuras que representan personajes hebreos. Considérese que es ésta una de las facciones más fáciles de alterar, y que logrado esto, parece como que se truecan y cambian por entero todas las restantes.

formas artísticas tocaba, no lo recibia menor en órden á los procedimientos técnicos, tanto respecto de la obra arquitectónico-industrial como de la obra pictórica.

Parecerá tal vez en nosotros abusivo intento, dada la extension de este trabajo, el exponer aquí el menudo exámen que del Tríptico-Relicario de Piedra tenemos hecho, en el doble sentido indicado. Fuerza será, por tanto, limitarnos á lo más principal y característico, para lo cual seguiremos el órden ya establecido, al hacer la descripcion del monumento. Considerando su especial naturaleza como obra industrial, inmediatamente derivada de la arquitectura *mudejár*, cumple, en efecto, observar ante todo que se revelan en él los procedimientos generalizados en las construcciones de aquel peregrino estilo y áun en las demás obras del mobiliario, que sometidas á igual ley, más de cerca se les hermanan. Como en los ricos domos y techumbres que ennoblecian iglesias y capillas, palacios y alcázares; como en las puertas y fenestras que daban á unos y otros edificios extraordinaria belleza y magnificencia, es el Tríptico-Relicario de Piedra obra de carpintería, obra de *lacería* y *ensambladura*, determinando perfectamente el estado en que este procedimiento técnico se encontraba al ser construido. Saben los lectores del Museo Español de Antigüedades por anteriores estudios (1), que ofrece esta manera de construccion, como ofrece tambien la decoracion que de ella nace, tres distintos procedimientos industriales, correspondiente cada cual á un momento histórico, dentro del general desarrollo del ya mencionado estilo. Distínguese el primero en las obras realmente construidas del siglo XIII y parte del XIV, por la perfecta correspondencia que existe entre la armazon general, la disposicion decorativa y la ornamentacion externa del objeto, todo lo cual constituye en él una verdadera unidad industrial y artística, acrecentando grandemente su mérito: caracteriza al segundo, que domina durante el siglo XIV y hasta fines del XV, la circunstancia de no compenetrarse ya, ni hermanarse tan íntimamente la construccion y la decoracion, asentando la última sobre más ó ménos espaciosos tableros, que recibidos en bien acomodados marcos, rombos, etc., producen la estructura ó forma general de los objetos: redúcese finalmente el tercero, señalando una edad de visible decadencia, á una simple superposicion de listones de diversos cortes y tamaños, los cuales fingen y remedan al exterior las formas geométricas, que interesaron sucesivamente á la construccion y á la decoracion, aunque no de igual arte, en los dos primeros períodos.

No se ha menester, pues, de grande esfuerzo para discernir, dada esta advertencia crítica, que la obra del Tríptico-Relicario de Piedra pertenece al segundo procedimiento como pertenece al segundo período. Formadas sus puertas sobre una armadura general, á que se acomodan fácilmente los tableros, asienta sobre ellos la obra de *lacería* que aparece, aunque sobrepuesta, realmente construida. Dále esta circunstancia muy singular estima respecto de su consideracion industrial, como le imprime no poca belleza en órden á la artística; y aunque no tan preciosa, por ejemplo, como la obra *mudejár de las puertas del Salon de Embajadores del* Alcázar de Sevilla, labradas veinticuatro años ántes por la magnificencia del rey don Pedro (1366), merece tener puesto y muy señalada mencion en la historia de las construcciones mudejares, que forman sin duda la mayor riqueza de las artes españolas. Como notamos oportunamente, no brilla esta parte del Tríptico en su exterior por la exuberancia y viveza de los colores: á su apacible sobriedad responde, sin embargo, en el interior el fausto de las producciones orientales; pero observemos, para dar cabal idea del procedimiento industrial en esta obra empleado, que no guarda ya el exorno de *lacería*, trazado por medio de cordones ó funículos sobre la arquerías ojivales, aquella gracia y pureza de las producciones arábigas, que tanto realce dieron á las *mudejares*.

Aumentando el brillo de la decoracion *mudejár*, principalmente en el *coronamiento* de arcos estalactíticos, oportunamente descrito, llama por extremo nuestra atencion, sin apartarnos de la *obra industrial* del Tríptico, otro procedimiento en él profusamente usado, y que perteneciendo de lleno al arte cristiano de la Edad-media, nos muestra muchas y muy importantes relaciones de las artes secundarias, dignas del más detenido estudio. Hablamos del *arte del dorado* en su aplicacion á las obras de talla en madera, conceptuado durante los tiempos-medios como uno de los más preciosos *oficios de pintura*. Los *doradores de tabla* ó *pintores del dorado*, como indiferentemente los llaman las leyes (2), ocupaban, no sin razon, lugar distinguido al lado de los *pintores imagineros*, que eran en verdad los pin-

(1) Recuérdese, en efecto, el que hicimos en la Monografía de las *Puertas del Salon de Embajadores del Alcázar de Sevilla*, sobre este linaje de obras.

(2) Entre los documentos legales que nos sería dable citar aquí, preferimos las *Ordenanzas de Sevilla*, no solamente por constar en ellas que fué recopilado el título de los *Pintores* por los Reyes Católicos, durante su permanencia en Sevilla, sino tambien por encerrar la más completa clasificacion de las artes pictóricas que pudiera desearse con relacion á la Edad-media. En este precioso documento legal se designa este linaje de artistas bajo los nombres ya indicados de *Pintores del dorado* y *Doradores de tabla* (Edicion de 1632, fól. 162).

tores por excelencia (1). Nada puede contribuir á esta demostracion histórica con tanta luz y eficacia como el Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra, que es, bajo esta nueva relacion artístico-industrial, una verdadera maravilla.

Nuestros lectores saben ya, en efecto, hasta qué punto prepondera en él, como elemento decorativo, el *arte del dorado;* pero áun dadas todas las observaciones que dejamos expuestas, así en la descripcion artístico-industrial como en la pictórica, bien podemos asegurar que es imposible formar cabal concepto de lo que en este punto atesora, sin el exámen pacientísimo de largos dias. Arcos, columnas, capiteles, enjutas, frisos, franjas, nimbos, fimbrias ó limbos de los trajes, armas, fondos de los cuadros, bóvedas estalactíticas, escudos heráldicos, cuanto constituye en el variado y múltiple conjunto de tan peregrina joya los elementos de la decoracion arquitectónica; cuanto conspira á la brillantez y fausto de los exornos indumentarios, que ostentan los personajes de la obra pictórica; cuanto puede contribuir á realzar en la estimacion de la piedad cristiana la majestad de los asuntos allí figurados y á rodear de superior prestigio al mismo *Tabernáculo*, todo aparece en él materialmente cubierto de oro. Pero el oro no se halla allí asentado por forma ordinaria, ni tiene por único objeto deslumbrar al espectador con su exagerado brillo. Sembrados donde quiera los espacios que llena de exquisitas labores, hace en todos el *dorador de tabla* gallardo alarde de su ingenio y de su destreza; y ya trazando aquí delicados frisos de vástagos ondulantes, campánulas y flores de varias formas, en que se revela la tradicion *romínica*, ya describiendo allí más abultados, aunque no ménos estimables follajes en que resalta vivamente el sello del *estilo ojival;* ora reproduciendo acá exquisitos motivos de ornamentacion mahometana, en que se cuentan multiplicadas imitaciones de leyendas arábigas, decorando trajes, muros y techumbres; ora haciendo, por último, en uno y otro lado, larga muestra de fácil inventiva con la reproduccion de grifos, dragoncillos, aves, galgos, liebres y otra multitud de fantásticos animalejos, en que brilla el sello de aquel arte que poblaba á la sazon de análogos exornos los templos cristianos..., en todas partes y por tan vário modo contribuia á dar extraordinario esplendor y magnificencia á la obra artístico-industrial del siglo xiv, convidándonos á su técnico estudio.

¿De qué medios industriales se valió, pues, el *pintor de dorado* para producir tan varias, ricas y artísticas labores?—Confesando desde luego que esta investigacion ofrece para nosotros extremado incentivo y que merece ser tratada ámpliamente, si ha de ponernos en situacion de formar el debido concepto de aquella peregrina obra, fuerza es declarar que la extension recibida por esta *Monografía* no consiente ya el detenernos en ella, cual deseáramos. Lícito conceptuamos consignar, sin embargo, que en la múltiple reproduccion sobre el oro de los objetos referidos, descubrimos dos distintos procedimientos, sujetos ambos á la tradicion del arte en general y derivado alguno de las artes propiamente suntuarias. Nadie desconoce, en efecto, el uso que hizo desde sus orígenes la pintura bizantina de los mosáicos dorados: á nadie es dado ignorar tampoco con cuánta profusion fueron éstos imitados despues por los artistas que difundieron en todos los pueblos de la Edad-media las prácticas de aquel arte, entre las cuales no fué por cierto olvidada la aplicacion del oro, así á la pintura mural, como á la pintura en tabla y al esmalte: triviales son ya, de igual manera, las nociones que se refieren á la edad en que se inician y reproducen y al camino que hacen esas influencias para imprimir un sello especial, tanto á las producciones de las artes plásticas, como á las de las artes derivadas, recogidas en muy curiosos libros las relaciones y reglas de los especiales procedimientos industriales elaborados por las primitivas escuelas: fácil es, por último, reconocer que todas las artes, contribuyendo á un solo fin, se adunan y auxilian en su mútuo cultivo, comunicándose sus respectivas conquistas, con los medios de perpetuarlas. Así, fijando de un modo sintético nuestras miradas en la *obra del dorado*, que tan vivamente cautiva la atencion en el Tríptico-Relicario de Piedra, no repugnamos el admitir desde luego, tanto en lo relativo á la parte pictórica como en lo concerniente á la industrial, la tradicion constante del arte cristiano, avivada en nuestro suelo por el activo ejemplo del arábigo: así, descendiendo á su análisis, no vacilamos en manifestar que, con el no dudoso recuerdo de la obra del antiguo *grafido*, se hermana en este inextimable monumento la *obra puntil* (opus punctile), que tan constante y útil aplicacion alcanza, durante la Edad-media, entre las artes de la orfebrería, para producir en láminas de cobre imágenes, flores y animales (2).

(1) En las mencionadas *Ordenanzas de Sevilla*, haciendose la referida clasificacion de las *cuatro artes de pintores*, leemos: «La una es llamada *imagineros;* la segunda *doradores de tabla;* la tercera *pintores de madera y de fresco:* la cuarta *sargueros*» (loco citato). Los *pintores del dorado* ó *doradores de tabla* ocupaban el segundo lugar en esta clasificacion que los Reyes Católicos hicieron, conforme á lo que era á la sazon prácticamente el *arte de la pintura* Veamos por el estudio del Tríptico Relicario de Piedra lo que era un siglo ántes.

(2) En el muy estimable tratado *De diversis artibus, seu diversarum artium schedula*, debido al presbítero Teófilo, y cuyo título le presenta desde

Obteníanse, á no dudarlo, los efectos de este doble procedimiento en la *obra del dorado*, á favor de instrumentos diferentes. — Asentado el oro con el espesor exigido por la misma naturaleza de los objetos que iban á reproducirse en su superficie, y bruñido oportunamente hasta alcanzar el mayor brillo, imponíase luégo el patron ó diseño, ya preparado para lograr el estarcido. Hecho esto, y fijos perfectamente sobre el oro, con el auxilio del *minio*, los contornos de los objetos que debian llenar en su mayor parte los espacios dorados, determinábanse con grande esmero, por medio de pequeñas *ruletas*, dispuestas de tal suerte, que no pudieran romper la superficie del oro en los campos ó intersticios, que resultaban entre las figuras y demás adornos. Formando un relieve plano y brillantísimo, destacábanse éstos en consecuencia sobre fondos menudamente granulados, que constituyendo, en virtud de la presion, una nueva superficie, producian tambien un tono diferente y del todo igual, dando así á la obra la regularidad y precision convenientes. — Esta granulacion, proporcionada así al tamaño de los objetos como á los campos sobre que éstos brillaban, exigia naturalmente el uso de varias *ruletas*, naciendo de aquí, en los indicados fondos, una variedad apacible, que destruia en gran manera el monótono efecto de la aplicacion mecánica.

Los adornos ó labores de oro, tanto en lo concerniente á la decoracion arquitectónica, como en lo tocante á la exornacion indumentaria, llenaban tambien en el Tríptico-Relicario de Piedra otros fines artísticos, y exigian, por tanto, otros medios técnicos para ser realizados. En los fondos de las tablas descritas, en los *nimbos* que santifican sus representaciones, en las fimbrias que enriquecen los trajes de éstas y en otros cien puntos del referido monumento, abundan, en efecto, las flores ó rosetas de hojas redondas, como abundan los contarios ó sartas de perlas, cuya ejecucion pedia extremada regularidad, no pudiendo fiarse ésta al trazo incierto de la mano. Necesitado, pues, el arte del *dorado en tabla* de un medio apto para aquel fin, pidiólo al arte de la orfebrería; y recibido el auxilio de la *obra ductil* (opus ductile), conocida modernamente con título de *repujado*, y de la ya citada *puntil*, armóse de oportunos *punzones* de diferentes medidas, aptos como las *ruletas*, para rehundir la superficie del oro é imprimirle sus propias formas sin romperla, pudiendo en tal manera contribuir cómoda y fácilmente á la realizacion del trabajo encomendado al *dorador de tabla*.

No otros son, en nuestro sentir, los procedimientos técnicos empleados para obtener la gran riqueza ornamental que avalora en este punto al Tríptico-Relicario de Piedra. — En verdad, no son estos procedimientos peregrinos: aplicados en él, sin embargo, con extremada profusion y con una adecuidad, que se hace tanto más notable cuanto son allí más varios los elementos decorativos, acusando cada cual un orígen y revelando un arte distinto, justo es confesar que contribuyen grandemente á levantar los quilates del mérito de todo el Tríptico, y muy especialmente de su obra pictórica, á que más inmediatamente se enlazan.

Habríamos menester de un espacio muy mayor del que ahora tenemos, para señalar las cosas dignas de consideracion, en lo referente al tecnicismo de la última. — Enlazada con la historia de la *pintura en tabla*, no fatigaremos el ánimo de nuestros lectores con la exposicion de los procedimientos, adoptados para su realizacion por los pintores que merecieron al efecto la confianza de los monjes de Piedra. Hay, no obstante, en Madrid, y es ya conocido de los lectores del Museo Español de Antigüedades, otro monumento pictórico, que puede servirnos de término comparativo, abreviando grandemente el trabajo. En el *Arca Sepulcral de San Isidro* — donde descubrimos la influencia del arte florentino, tal como subsiste en nuestro suelo, despues de la gloriosa Era del Rey Sabio (1), — fuénos permitido efectivamente reconocer los medios, de que se valió el artista para preparar y dar cabo á su obra. Recordándolos ahora, bien será añadir que, á excepcion del cuero ó pergamino, sobre que asienta la pintura del *Arca*, no hallamos diferencia que merezca mencion especial en el aparejo de una y otra. — Notámosla sí (y muy determinada), en la manera de ejecucion, tanto respecto de la imposicion del diseño sobre el indicado aparejo, cuanto sobre la manera de poner y amasar los colores. — En el *Arca* pueden seguirse sin fatiga los contornos en rostros, manos y ropajes, y

luégo como un curiosísimo repertorio de noticias, relativas a las bellas artes y á las artes secundarias durante la Edad-media, hallamos efectivamente algunas nociones que tienen aplicacion al presente estudio. No trata Teófilo del arte del *dorado en madera* ó tabla con la extension que deseáramos. En el cap. LXXIII del lib. III, que lleva por título *De opere punctili*, expone, sin embargo, el procedimiento empleado para producir el grabado en láminas de cobre, diciendo: «Fiunt etiam laminae de cupro.. et fodiuntur gracili opere imaginum, florum sive bestiarum, et ita disponitur opus, ut campi parvuli sint, deinde purgantur cum subtili sabulo, et cum ferris ad hoc opus aptis poliuntur, etc.» Al aplicarse á la madera, recibe este procedimiento las naturales modificaciones que lo hacian posible, y procuramos determinar conforme á la índole especial del trabajo.

(1) Véase su *Monografía* en el tomo IV de este Museo. Llamamos con especialidad la atencion de nuestros lectores en lo relativo al tecnicismo de tan preciosa joya pictórica.

aparece el color poco batido y modelado: en el Tríptico se aspira ya á producir las formas generales por medio del claro-oscuro; y más trabajados en la totalidad los colores, se hace no despreciable muestra del modelado, principalmente en las cabezas de los ángeles, no vencidas aún las dificultades del diseño, en órden á los extremos, á menudo secos en demasía y no siempre proporcionados. Bástannos estas diferencias para reconocer que existe entre ambos monumentos casi el espacio de un siglo, no estéril, en verdad, para la vida del arte. Mientras en las pinturas del *Arca Sepulcral de San Isidro*, áun confesado su valor histórico, hallamos mucho que desear y esperar en órden á la perfeccion de los procedimientos técnicos,—conveniente es afirmar, por lo que á los del Tríptico-Relicario de Piedra concierne, que parecian ciertamente aproximarse aquellos dias, en que lloraba Michael Angelo perdidos los primores y perfecciones de la *Pintura en tabla* (temple) con la general aplicacion del nuevo estilo (óleo).

CONCLUSION.

Venimos al término de la improba y no fácil tarea, aceptada por nosotros con el estudio del Tríptico Relicario del Monasterio de Piedra. Llegamos á este punto con el temor de haber abusado de la benevolencia de nuestros lectores y con el recelo de no haber dicho lo bastante para ministrarles cabal idea de tan rico y peregrino monumento. Muchas y muy complicadas relaciones se ofrecen con su exámen á nuestra contemplacion: en el concepto propiamente histórico; en la significacion religiosa de tan suntuoso tabernáculo; en la singular representacion que alcanzaba en la historia de las artes pátrias; en la apreciacion no ménos especial, que respecto de las extrañas solicitaba; en la quitacion artístico-arqueológica é industrial de los elementos que lo constituian; en su descripcion pictórica, y finalmente en la determinacion de los procedimientos técnicos para su ejecucion empleados, brindábanos con abundante materia de investigacion y de estudio, ofreciéndonos tanto mayor estímulo cuanto que eran más notorias su riqueza y su peregrinidad. y se habia repetido, no sin razon, que era, en uno y otro concepto, un monumento único. A todas estas causas hemos obedecido, pues, al realizar el presente trabajo. Dar á conocer el Tríptico-Relicario de Piedra era trazar la historia del arte y de la cultura española, bajo uno de sus aspectos más importantes y en uno de sus más interesantes momentos. ¿Lo hemos conseguido con fortuna correspondiente al noble deseo que nos puso la pluma en la mano?

Hay en verdad empresas muy superiores á las fuerzas de quien las acomete; y sin duda ésta de ilustrar dignamente el Tríptico-Relicario que hemos examinado, no es de aquellas que se vencen con sólo el deseo. Algo más hemos procurado hacer nosotros, sin embargo. Mas si por ventura han quedado, cual tememos, nuestros esfuerzos á larga distancia de la ambicionada meta, lícito nos será contentarnos con la persuasion de haber hecho cuanto nos ha sido posible para alcanzarla, abrigando en todo caso el firme convencimiento de que no nos hemos equivocado, al asociarnos sin reserva á la opinion de los hombres ilustrados, que han juzgado ver una de las primeras joyas artísticas de la civilizacion española en el Gran Tríptico-Relicario del Monasterio de Piedra.



LA DIOSA PALAS

LA DIOSA MINERVA,

PEQUEÑA ESTÁTUA DE MÁRMOL ITÁLICO,

EXISTENTE

EN EL MUSEO DE ESCULTURA DEL PRADO DE MADRID.

(Salon de la izquierda, núm. 90 rojo.)

ALTURA: 0^m,98.

POR EL ILMO. SEÑOR DON PEDRO DE MADRAZO,

DE LAS REALES ACADEMIAS DE SAN FERNANDO Y DE LA HISTORIA.

I.

(1) 

Aunque de mármol itálico y probablemente obra del arte romano, esta interesante estatuilla parece á todas luces, por la entidad mitológica que representa, por la concepcion estética que realiza y por el estilo que ennoblece su forma, genuina derivacion de la escultura griega del gran siglo de Pericles.

Nunca publicada hasta ahora, porque no lo fué en rigor en la obra *Museo de Escultura antigua y moderna* del conde de Clarac (2), donde apareció completamente desfigurada por el grabador, la conceptuamos digna de un estudio detenido. Suminístrannos no escasa luz para hacerlo, las breves descripciones, no enteramente fieles en verdad, del citado conde de Clarac y del erudito profesor berlinés Emil Hübner, bondadoso amigo nuestro, las cuales, con toda atencion leidas, teniendo á la vista la preciosa obra descrita, y con ella el hermoso dibujo debido al lápiz de D. Francisco Aznar, han de habilitarnos para decir á nuestros lectores todo lo que ofrece de esencial é importante este precioso monumento del arte clásico antiguo.

El arqueólogo francés, que no vió nuestra estátua y que al describirla se referia á las observaciones de un comisionado suyo, y al defectuoso grabado que, por un dibujo poco fiel acaso, se ejecutó en París, consignó el juicio y las observaciones siguientes: «Número 902 A.—PÁLAS, *en mármol de Carrara*, lámina 474 A. Museo Real de Madrid. »Inédita.—Estátua bien conservada, segun el informe de nuestro examinador, que no nos advierte de ninguna »restauracion. Fáltanle tan sólo los dedos de una y otra mano, rotos por la mitad; y tambien el escudo, que sin duda

(1) Relieve de mármol encontrado en la Acrópolis de Aténas. Representa tres gladiadores limpiándose con el *strigilo* (Altura: 0,45.)—Reproduccion traida por la comision arqueológica de Oriente al Museo Arqueológico Nacional en 1871.
(2) *Musée de Sculpture antique et moderne*, etc., par le Comte F. de Clarac.

» estuvo debajo de su mano izquierda. Se echará de ver que tiene esta figura un cuello excesivamente largo, lo cual » parece indicio de una restauracion poco escrupulosa, que aplicó á la estátua una cabeza que no le pertenecia. Si esto » en efecto sucedió, fácilmente se comprenderá que la obra primitiva no podia presentar la rigidez que se observa » ahora en ella. Esta Pálas es muy semejante á otra, aún más pequeña, existente en el Museo de Dresde (núm. 862, » lámina 462): una y otra apoyaban el escudo en el suelo. El peplo aparece completamente echado á la espalda. » (Altura, 3 piés, 5 pulg.)»

El comisionado del conde de Clarac fué poco escrupuloso en el estudio de nuestra estatuilla: no advirtió los desperfectos que habia sufrido ni las considerables restauraciones en ella llevadas á cabo; y el autor del *Museo de Escultura antigua y moderna*, extraviado por el dibujante y por el grabador, no conoció que en la cabeza de esta Pálas ó de esta Minerva (que todo es uno), pura, incólume, nunca fracturada, la rigidez es original y congénita, dimanada en parte del carácter semi-arcáico de la obra, y en parte tambien, si excesiva y exagerada parece, del dibujo y del grabado, que tienden sin duda alguna á la caricatura.—La breve descripcion de Clarac no salió á luz hasta despues de muerto él, continuando su obra M. Alfred Maury, en 1850.

Doce años despues (en 1862), el diligente arqueólogo aleman arriba mencionado, Dr. Emil Hübner, analizaba en una notable publicacion (1) las antiguas obras de escultura existentes en las colecciones públicas y particulares de Madrid, y al dar cuenta de esta pequeña Minerva, hacía notar los deterioros y restauraciones que conservaba de los pasados tiempos. Parécenos justo reproducir aquí la media página que el juicioso anticuario consagra á su exámen. Dice así su texto: «Gabinete G, núm. 3, ahora salon C 486, entrando á mano izquierda (núm. 90 rojo).— » Altura: 0,98. Mármol itálico.—Pequeña Minerva en pié.—Son nuevos sus dos brazos: el derecho, con el cual » sostiene una lanza de bronce, lo es desde el hombro, y el izquierdo desde el codo. La mano izquierda estaba apoyada » en el escudo, que descansaba en el suelo (este escudo se halla hoy léjos de la estátua, guardado en uno de los esca- » parates de la sala H) (2). Nótanse algunas restauraciones en el ropaje. Lleva en la cabeza el yelmo ático, cuya parte » anterior está adornada con una especie de diadema, en la que se divisan algunos agujeros, destinados á la colo- » cacion de adornos de metal. El yelmo tiene por cimera una esfinge, cuya parte superior es moderna, siendo » antiguos la parte trasera y las cuatro patas. Tambien esta esfinge presenta en su parte superior agujeros, destinados » á encajar en ellos objetos de metal. La cabeza de la diosa está trabajada con grande esmero. Largos rizos rodean su » parte posterior, cayendo sobre los hombros: encima de las orejas tiene el pelo corto y muy rizado. Fáltanle los ojos, » que primitivamente debieron ser de metal: las órbitas por lo tanto aparecen vacías. Tiene entreabierta la boca. En » los hombros lleva la égida, cerrada por delante con una cabeza de Medusa sin serpientes. La túnica, abierta por el » costado, está ceñida al cuerpo por un cinturon, y cae en rectos y hondos pliegues. La pierna derecha aparece » estirada; la izquierda, doblada por la rodilla, con el pié un tanto retirado. Lleva en los piés sandalias altas de » la forma del coturno. El plinto ofrece elegantes molduras y es antiguo. La estátua está en general bien conservada » y es una bella produccion del tiempo de Adriano, copia tal vez de algun original en bronce.—Hállase muy mal » representada en la obra de Clarac, lám. 474 A, fig. 902 A.»

Esta descripcion de nuestra Pálas ó Minerva, no del todo exacta segun su actual estado, es sin embargo mucho más verídica que la del arqueólogo francés; pero aunque no sea nuestro propósito denunciar los leves errores en que forzosamente habia de incurrir el sabio berlinés en su titánica empresa de examinar por sí mismo é ilustrar en pocos meses más de veinticuatro colecciones públicas y privadas, grandes y pequeñas, que visitó en España y Portugal: trabajo portentoso que revela una actividad y una amplitud de ciencia arqueológica dignos de un benedictino de los buenos tiempos; no hemos de resistir á la tentacion de beneficiar los mismos elementos de crítica que nos suministran nuestros eruditos predecesores para rehacer la descripcion de nuestra elegante estatuilla; y vamos á ver si tambien esta vez tenemos la suerte de poder demostrar á los concienzudos oráculos del saber germánico, tan severos de ordi-

---

(1) *Die antiken Bildwerke in Madrid, beschrieben von* EMIL HÜBNER. *Nebst einem Anhang, enthaltend die übrigen antiken Bildwerke in Spanien und Portugal.* Berlin, 1862.

(2) El Sr. Hübner, para metodizar su trabajo (cosa tanto más necesaria cuanto que no le acompañaba láminas), distinguió con letras capitales las diferentes salas de nuestro Museo de Escultura, y llama en su libro Sala H á la rotonda ó pieza circular donde se hallan expuestos al público los vasos italo-griegos, vulgarmente denominados *vasos etruscos*. En esta Sala H hay dos escaparates ó armarios con puertas vidrieras, en los cuales se custodian muchos pequeños objetos y fragmentos de escultura, y entre ellos el escudo de la pequeña Minerva.

nario con sus vecinos los franceses, que áun los más sabios escritores de allende el Rhin pueden incurrir en pecadillos de distraccion como todos los demás mortales (1).

Aunque armada de égida, yelmo, escudo y lanza, y áun suponiendo que la lanza y el escudo estuviesen desde la época primitiva de esta estátua en las manos de la diosa, no es la Pálas guerrera, sino la Minerva pacífica, el númen que tenemos á la vista. No vibra ella su lanza ni denota su postura el ardor del formidable combate empeñado con los gigantes, como se manifiesta en la famosa Minerva etrusca del Museo Borbónico; no embraza el escudo argivo para defenderse en la descomunal pelea, como la bella y airada Minerva del Museo Pio-Clementino; no acelera el paso para volar al campo de batalla, como la otra Minerva griega del Museo Capitolino; no está en actitud de lanzar el hierro homicida como la soberbia Pálas de bronce del Museo Británico. La Minerva que aquí contemplamos se asemeja más bien, por lo reposado del continente y por la serena aunque severa expresion del semblante, á la bellísima del Museo Borbónico, de mármol de Páros, procedente de la antigua coleccion Farnesio, presentada en actitud de ir á hablar despues de haber llevado á cabo alguna de sus hazañas.

Son varias las Minervas representadas de esta manera, que admiran los amantes del arte antiguo en las galerías más afamadas de Europa: además de la que acabamos de citar, verdadero prodigio de la estatuaria helénica, existen peregrinas imágenes de la hija de Júpiter como diosa inspiradora de las artes y de las más nobles obras del pensamiento, la *Mnerfa* etrusca de bronce del Museo Real de Turin; la Minerva de la Galería de Florencia, tambien de bronce, y la Pálas de mármol pentélico de la *villa* Albani, de la cual se entiende hallarse figurada en accion de dar consejos á los habitantes de alguna de las ciudades puestas bajo su tutela. Estas representaciones suelen llevar los nombres de Minerva *polymetis* ó *agoræa*, ó de Pálas *polyboulos;* su postura es siempre reposada y tranquila, á diferencia de la Pálas *zosteria* ó *sthenias*, figurada siempre en ademan terrible y amenazador; y en ellas la lanza y el escudo aparecen en descanso, cuando no se ven del todo suprimidos y sustituidos con otros emblemas alusivos á las ciencias y á las ocupaciones pacíficas de la vida.

Partiendo, pues, de que en el presente simulacro tenemos á la Minerva tutelar y protectora, y no á la debeladora y guerrera, vemos á la diosa griega en el momento de detener el paso majestuoso para dirigir su voz á un auditorio imaginario. Fíngese que el movimiento de su cuerpo, al gravitar en el pié derecho y doblar la rodilla izquierda, hace que la vestidura por la parte delantera se ciña á su pierna y por la posterior avance sobre el pié izquierdo dejándolo medio cubierto. El que restauró la estátua, no sabemos cuándo, supuso que llevaba la diosa en la diestra la lanza y en la siniestra el escudo *(parma);* pero segun el aire que en nuestro concepto quiso dar á la figura el artista griego que la labró, no parece probable que pusiera escudo y lanza descansando en el suelo, porque resulta alguna violencia de parar el movimiento del cuerpo y fijar la lanza y la *parma* en tierra en actos simultáneos. Llevó quizá primitivamente la lanza en la mano izquierda y en la derecha el ramo de oliva ó la lechuza, emblemas asaz comunes en los simulacros de Minerva pacífica. Porque hay que tener presente que el restaurador se encontró con los dos brazos de la estátua rotos, el izquierdo por muy cerca del codo y el derecho á igual distancia del codo y del hombro, y en tal estado pudo considerarse árbitro de dar á los antebrazos la direccion que le pareciese más conforme con su idea, y poner en sus manos los objetos que más le acomodase. Convínole que fuesen éstos la lanza y el escudo, y que ambos descansasen en el suelo, y resultó la representacion de una Minerva ó Pálas armada, cuyo movimiento general, atendida la direccion del plegado de su ropaje, no tiene fácil explicacion.

El majestuoso continente de la deidad está realzado por la plácida gravedad de su semblante, en el cual no es precisamente la belleza sino la regularidad de las facciones lo que más resalta. Tiene la frente erguida sin altanería, libre y desembarazado el hermoso cuello, donde no se nota por cierto ni un leve arañazo (tan perfecta ha sido la conservacion de la cabeza, que el conde de Clarac suponia restaurada); su boca, ligeramente entreabierta, parece emitir alguna profunda sentencia. Con tan notable esmero aparece labrado el rostro, segun advierte Hübner, que causa maravilla la perfeccion de esta boca: los bien formados labios están apenas separados, y sin embargo la vista penetra por su comisura hasta el plano de los dientes. Tan imperceptible es la abertura, que apenas se echa de ver no

(1) Aludimos á las varias ocasiones en que hemos advertido errores de hecho ó de concepto en escritores alemanes de grande y merecida reputacion. En este mismo MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES tuvimos que rectificarlos respecto de nuestros respetados amigos los señores Hübner y Waagen al escribir las monografías de un interesantísimo vaso italo-griego del Museo Arqueológico de Madrid, y del precioso cuadro del *Descendimiento* de Rogier Van der Weyden, de nuestro Museo del Prado.

fijándose en ella de propósito, y cuando al mismo concienzudo artista que la ha dibujado para la presente monografía se le escapó este accidente, bien puede suponerse que no lo ven la mayor parte de los que contemplan esta obra de antigua escultura.

Admirable efecto produciria esta cabeza ántes de haberla despojado la ruda mano del tiempo del bello ornato que llevaba el yelmo ático que la cubre. Hoy este yelmo sólo presenta en el frontal una mutilada diadema, y en su vértice una esfinge sentada: esta misma esfinge acusa una moderna restauracion de toda su parte anterior, en términos de no conservar de hechura antigua más que la grupa y las patas de atrás (1). Antiguamente el yelmo ó casco de la diosa debia ofrecer un bello conjunto: su diadema, donde se advierten cinco agujeros, destinados sin duda á llevar clavos de metal ú otro adorno adecuado, terminaba á derecha é izquierda en dos carrilleras levantadas, ó en dos pequeñas lechuzas colocadas sobre sendos planos, que ahora se manifiestan rotos en los arranques. Descollaban en la parte alta, formando tres cimeras, la esfinge en el centro y á los lados dos caballos alados, ó acaso dos grifos; y tal vez sobre estas tres cimeras se espaciaban sendos penachos. El cabello de la deidad está preciosamente repartido, formando en las sienes rizados aladares, largos y ondulosos bucles detrás de las orejas, cayendo sobre los hombros, y á la espalda una gruesa trenza en que se recoge el tronco principal de la juvenil cabellera, cuyo remate forma como un borlon de simétricos tirabuzones.

El indumento ó vestidura de nuestra Palas se compone de una larga túnica dória sin mangas, abierta por el costado derecho; encima un peplo ó velo ceñido á la cintura con un cordon ó cinta; sobre el peplo la égida que cubre el seno y los omoplatos, partida por delante en dos mitades, unidas por medio de un broche que figura una cabeza de Medusa sin alas ni serpientes.—La túnica ó *chiton* cae sobre los piés de la diosa formando numerosos pliegues, rectos y profundos, que indudablemente hubieran producido monotonía sin la desviacion que en ellos causa el movimiento repentino de la persona, merced al cual se dibuja bajo la flexible lana toda su pierna izquierda, desde mitad del muslo hasta la caña del pié. El peplo forma de la cintura abajo muchos y muy apretados cañones, pero con grande habilidad venció el estatuario la excesiva simetría del encañonado hierático haciendo que la extremidad izquierda de dicho velo, que caia debajo del brazo, se derramase sobre la cintura, porque en esta disposicion habia de encontrar un partido favorable á la libertad de la concepcion artística, como en efecto la encontró, produciendo una de las más bellas masas de pliegues que imaginarse puede. Equilíbranse además admirablemente el plegado del lado izquierdo y el del lado derecho de la estatuilla: en el izquierdo tenemos los cañones de la túnica y del velo superior graciosamente interrumpidos ó rotos por dos grandiosas masas; y en el derecho vemos las orillas ó aberturas de ambos ropajes formando en su natural gravitacion las más elegantes y graciosas ondulaciones, motivadas muy satisfactoriamente por la flexibilidad de los bordes y por el peso de las bellotas ó aceitunas en que rematan sus puntas. La pequeña égida, cortada en forma de cartela, carece de las escamas con que por lo comun era figurada: su aspecto es el de una coracita de fuerte cuero, muy bien adobado y moldeado, ajustándose perfectamente á las dos convexidades del pecho virginal de la diosa, pero sin lúbrica emergencia. Lleva esta égida, como hemos apuntado, una gorgona ó cabeza de Medusa á manera de broche, y esta gorgona es de aspecto verdaderamente arcáico, supuesto que carece de alas y de sierpes, y tiene además el cabello formando simétricos tirabuzones *(cincinni)*. En todo el borde de la égida hay agujeros para adaptar á esta parte de la armadura defensiva adornos de metal, que pudieran quizá figurar serpientes enlazadas unas con otras.

El calzado de esta figura es el mismo que ofrecen casi todos los simulacros de Minerva de mayor antigüedad, á saber, las sandalias de triple suela, impropiamente llamadas coturnos, y cuyo verdadero nombre es *fulcimenta*.

Las degradaciones que sufrió la estátua fueron reparadas en los dos brazos, ya hemos indicado de qué manera, esto es, suponiendo que el izquierdo estaba naturalmente caido, con la mano puesta sobre el escudo apoyado en el suelo, y que el derecho, con el antebrazo levantado, tenia empuñada la asta ó lanza, descansando ésta tambien en tierra.

Estas mismas restauraciones padecieron posteriores deterioros: la mano que sujetaba el escudo fué rota por distin-

(1) El Sr. Hubner supone equivocadamente que las cuatro patas son antiguas. Supone asimismo que en la parte superior tiene esta esfinge agujeros destinados á recibir algun objeto de metal. «*Auch oben* (dice) *sind einige Locher zum Einsetzen metallener Theile.*» Y esto no es exacto. Ni se comprende que siendo moderna toda la parte superior de dicha quimera pudiese ésta conservar los antiguos agujeros donde habia de encajar el imaginario adorno.

tas falanges de sus dedos, y la otra mano sufrió el mismo daño, en términos que el escudo no pudo sostenerse y fué separado de la figura, y la mano derecha, para que pudiese tener la lanza, recibió un refuerzo de piedra, obra digna de cualquier picapedrero de Liérganes.— Permaneció sin restaurar el yelmo, mutilado en sus dos carrilleras ó lechuzas y en los caballos alados que flanqueaban la esfinge: ésta quedó medianamente remendada, ya dijimos cómo, y no fué poca suerte que el restaurador se abstuviese de renovar lo demás, y de componer la nariz de la diosa, descantillada ligeramente en el lado derecho de su extremidad.—Los desperfectos del ropaje fueron reparados con notoria habilidad; recayeron principalmente en el borde inferior del chiton y del peplo, interesando algunos de sus cañones; pero como obra de ejecucion más fácil, llevóse á cabo con felicidad, y hoy sólo la diferencia de pátina ó de tono denuncia estos restauros. Creemos que tambien ha sido restaurado el pié izquierdo, cuya forma acusa cierto descuido, no presumible en el artista que con tanta perfeccion acertó á modelar la cabeza y los brazos; pero de esto no tenemos evidencia.

El escudo que el restaurador colocó bajo la siniestra mano de nuestra Pálas, y que se conserva en un escaparate de ese mismo Museo de Escultura, ¿merece la pena de que sea repuesto en el lugar que ocupó? Sin duda alguna; basta que haya formado parte de la restauracion antigua de la obra: operacion que creemos poder referir al siglo XVI; pero no se crea en manera alguna que esta pieza de la armadura de la diosa puede ser accesorio suyo primitivo. El tal escudo es de bronce, como el asta, de forma oval; tiene en su borde una sencilla greca que, aisladamente considerada, presenta todo el carácter griego antiguo, y hasta parece sugerida por la contemplacion del significado filosófico del mito de Minerva, dado que forma una série no interrumpida de meandros; mas el relieve de su centro es una gorgona con el cabello erizado de sierpes, cosa totalmente impropia de un simulacro que lleva ya la cabeza de Medusa en la égida. Esta duplicacion de la gorgona en una misma estátua, es un signo evidente de restauracion moderna.

II.

Parece exigir el buen método que, ántes de detenernos á exponer el significado de los accesorios y parte indumentaria de la estatuilla objeto de nuestro estudio, digamos algo acerca de la idea simbolizada bajo la forma de esta mujer severa, armada de casco y égida, y muchas veces de lanza y escudo, aunque otras tambien ostentando el ramo de oliva y diversos emblemas de la vida intelectual y pacífica, sobre cuyo carácter mitológico tanto se ha escrito y tanto se ha olvidado despues.

Era Minerva entre los pueblos latinos, lo que la diosa Athena entre los griegos que hablaban el dialecto dório. Representaba ésta en lo primitivo el ambiente puro, la atmósfera; andando el tiempo vino á ser la diosa de las aguas, conocida con el nombre de Tritogénia ó Tritonia (que tanto vale como *nacida del agua*, segun la etimología sanscrita), por ser considerada entónces la atmósfera como el orígen de la humedad y del llamado elemento líquido del globo terrestre. De aquí el epíteto de *glaukopis* (la de los ojos glaucos ó verdosos) que le dió Homero; de aquí tambien el estrecho parentesco que la fábula estableció entre ella y Poseidon ó Neptuno, de quien muchas tradiciones la suponian hija. Como personificacion del aire puro, Athena era un númen vírgen que protegia la castidad de las mujeres: como tal presidió á las tareas femeniles y al manejo de la aguja y del huso: fué el tipo de las más peregrinas virtudes, de toda pureza y casi diríamos de toda santidad; y en atencion á que todas estas perfecciones emanaban de Júpiter, padre de los dioses, se la supuso nacida del cerebro de éste, derivando muchos de aquí el calificativo de *tritonia*, por ser la palabra *trito*, en dialecto beocio, equivalente á cabeza. Tambien como divinidad del aire puro fué *Athena* protectora de la ciencia médica, y diosa de la salud, equiparada con Hygia, y tuvo, lo mismo que Esculapio, la serpiente por emblema. Diósele tambien este atributo desde que algunas ciudades la tomaron por su protectora, como lo hizo Aténas, en reconocimiento á haber introducido en ella el olivo, pues es sabido que la serpiente, entre los antiguos helenos, era representacion del genio local. Por la misma razon de haber introducido en Grecia el arte de cultivar el olivo, fué Minerva la patrona de los labradores, y á este título debió el ser apellidada

budæa y *boarmia (boves aptans*, ó sea uncidora de bueyes), y ver sus simulacros cargados de coronas de frutos y legumbres.

Se concibe fácilmente la dualidad de los caractéres atribuidos á esta diosa: como númen de la vida laboriosa y pacífica, y principalmente como tutora de la santidad del hogar y de la castidad de la mujer, ya que desde un principio simbolizó Athena el elemento húmedo y femenino, sus simulacros no podian ménos de representarla con los atributos del trabajo, de la inteligencia y de la paz; pero como númen protector de las ciudades, en aquella primera edad en que la guerra era el estado habitual de las gentes, y en que la vida de las poblaciones, cercadas de muros y de defensas de todo género, era una lucha contínua con la miseria, con la carestía, con las epidemias, con la violencia y con las extorsiones de los tiranos, siempre amenazantes, y cuyo triunfo era inevitable dado el más leve descuido ó el más pequeño desaliento en la pelea; como númen defensor, como *palladium*, habian de corresponder necesariamente sus imágenes á esta idea, y habian de tener la accion y los atributos propios del ataque y de la defensa. De aquí los simulacros que nos la representan con todos los caractéres de una divinidad guerrera, ceñido el casco, armada de escudo y lanza, con la égida al pecho, muchas veces blandiendo esa lanza contra los genios maléficos, simbolizados en los gigantes. De esta Minerva guerrera, que los griegos designaban con el nombre de Pálas (Παλλάς), del verbo *pallo* (πάλλω), que significa vibrar, lanzar y blandir, hicieron los poetas una deidad encantadora para el impresionable y novelesco carácter helénico: supusieron que habia salido de la frente de Júpiter, armada de piés á cabeza; que ella habia enseñado á los hombres á domar y guiar los briosos corceles, á conducir los carros en los juegos y certámenes públicos, lo mismo que en los campos de batalla, y que habia inventado los sonoros instrumentos de guerra que electrizaban á los combatientes. — Concíbese asimismo que de estos dos diversos tipos, á saber, la Minerva pacífica y la Minerva guerrera, ya que no sean la una á la otra tan opuestas que haya que considerarlas como incompatibles, sacase el génio antiguo un tercer tipo, digámoslo así ecléctico, en el cual, hasta cierto punto, se entremezcláran y confundieran los distintivos y atributos de ambas; y que de esta fusion saliesen esas representaciones, tan frecuentes, de la diosa armada de casco y lanza, ó de casco y broquel, pero con las carrilleras levantadas y con las armas en descanso, brindando al propio tiempo con la oliva de la paz, ó en actitud de arengar, con postura majestuosa y tranquila. Y los simulacros de este linaje habian de ser los más comunes, como lo son en efecto en los museos y galerías públicas de Europa, puertos amparadores del gran naufragio que sufrieron los monumentos de la cultura pagana, porque no sólo en la Edad antigua, sino tambien en la media y en la moderna, ha sido la natural defensa emparejada con las artes de la paz, y se ha visto al industrial y al agricultor suspender el arma homicida del mismo clavo que sostenia su herramienta, ó de la misma horquilla con que aliviaba el peso al árbol cargado de fruto.

De dónde sacaron los dorios el nombre de *Athena*, es cuestion que nuestra deficiencia nos obliga á dejar intacta; pero con saber que fué Athena una de las diosas más nacionales de la raza helénica, y que de ella tomó el nombre la famosa capital de la Ática (Ἀθῆναι *Athenæ*), tenemos lo bastante para nuestro actual objeto. Su culto databa de las primeras colonias pelásgicas: la Beocia fué la cuna de esta adoracion, y de ella se propagó á toda la Grecia. ¿Vino esta nocion mitológica del Asia? ¿Vino del Egipto? Lo ignoran los arqueólogos y filólogos más competentes; pero es lo cierto que en ella retoñan y se renuevan los atributos de las supremas deidades femeninas del Oriente y del Egipto: de Anaïtis, la gran diosa aramena; de Neith, la diosa egipcia, forma sensible del principio plástico, húmedo y fecundante.

Los pelasgos, al colonizar la Italia, la llevaron allí con el carácter de deidad guerrera y victoriosa, guardadora de las ciudades y pueblos y debeladora de los génios maléficos. Los etruscos, al recibirla en sus poblaciones, la quitaron el nombre de Athena para darle el de su diosa *Mnerfa*, que los romanos convirtieron luego en *Minerva*. No se explica por qué razon los latinos escribieron *Athana* el nombre griego (Ἀθηνᾶ: *Athena)* de la diosa, pero en cambio perfectamente se comprende que los diferentes pueblos que hemos mencionado, es á saber, el arameno, el egipcio, el pelasgo, el beocio, el ateniense, el etrusco, se hayan trasmitido de uno en otro el mito que nos ocupa, y que los que le recibian le dieran, por decirlo así, carta de naturaleza en su sistema teogónico, porque todas las razas de la tierra han traido al mundo las mismas ideas primigénias sobre el bien y el mal, lo útil y lo nocivo, lo justo y lo injusto, lo bello y lo deforme, y unos mismos elementos de religion natural y de moral universal.

Ahora bien, esto no impide que unos pueblos hayan depurado más que otros la idea metafísica y abstracta encerrada en el mito. El pueblo heleno, dotado de una maravillosa potencia intelectiva, sin más auxilio que las naturales

evoluciones de su génio, llegó á poner de manifiesto el sentido íntimo que se ocultaba en la personificacion de Athena, y ésta vino á ser la perfecta idealizacion de la fuerza, del pensamiento, de la sabiduría, de la ciencia humana. La mayor parte de las fábulas con que la poesía embelleció su historia, fueron inventadas al calor y bajo la influencia de esta nueva concepcion. El arte siguió á la poesía en esta senda ideal, y Minerva fué entónces la vírgen divina por excelencia, armada como un guerrero, con el sello de la nobleza y de la castidad en la frente, de andar resuelto y majestuoso, con todas las dotes en suma de la mujer fuerte. De esta época en que la poesía y el arte se hermanan para dar forma al concepto filosófico y religioso oculto en el mito de la Athena griega, datan los más bellos simulacros de esta divinidad.

Si Minerva, como diosa de la agricultura, se confunde en cierto modo con Céres ó Demeter, de la cual algunos la suponen hermana, por otro lado se identifica con Artémis ó Diana, personificacion tambien del principio femenino y húmedo, vírgen divina igualmente, y unida asimismo en estrecho vínculo con Anaïtis y con Cibeles. Todas estas diosas ofrecen el tipo puro, casto y nada sensual del sexo femenino: todas son divinidades de orígen japhético ó arameno, razas que acertaron á caracterizar la mujer de un modo enteramente espiritual y puro. Pero pasó la época más brillante de la religion, de la filosofía, de la literatura, de la lengua y del arte griego; se agotó aquel breve período de pocos años que siguió á las guerras médicas y precedió á la guerra del Peloponeso, periodo que produjo los Perícles, los Fídias, los Calícrates, los Ictinos, los Sófocles y Eurípides, los Zéuxis y Polignotos; que vió erigir el Odeon, los Propileos, y templos como el de Eléusis y el Parthenon; que contempló maravillado la gran Minerva criselefantina del primer templo de la Grecia; y entónces el materialismo sucedió al idealismo, la gracia seductora reemplazó á la elevacion, y Vénus afrodita, que expresa tambien el elemento plástico y húmedo, nacida de las aguas como la Minerva Tritogenia, representó el sexo femenino con el carácter sensual y voluptuoso propio de las diosas de raza semítica, de Astarte, de Salambo, de Cibeles; y el arte conservó escrupulosamente este tipo en las Vénus de Praxiteles y su escuela, cuyas formas ofrecen tan gran contraste con las que daban á Minerva los escultores de Aténas, Sicyone y Argos, bajo la direccion de Fídias y Policleto.

Andando el tiempo, y ya bajo la influencia de la escuela de Alejandría, entre el segundo y tercer siglo de la Iglesia, la filosofía neo-platónica intentó resucitar el culto de Minerva elevando este mito á la altura de una formal personificacion de la divina Sabiduría (*Sophia*), concebida como un sér aparte, investido de la santa mision de salvar á la humanidad. Fué ésta una concepcion gnóstica en que se descubre á la legua el eclecticismo neo-platónico, monstruoso sincretismo de las religiones politeistas y de las grandes revelaciones de los profetas y del cristianismo; é incurren en un grave error los que suponen que el tipo divino de nuestra inmaculada Vírgen María es derivacion gnóstica de la Minerva antigua, cuando por el contrario la Minerva gnóstica es una imperfecta reminiscencia de la divina criatura, madre del Redentor del mundo. No obsta, en nuesta opinion, que la diosa Minerva fuese para los helenos vírgen y madre á un tiempo mismo, vírgen bajo el nombre de *Parthenos*, y madre de Erichtonio ó Ericteo, porque en primer lugar el dictado de *parthenos* (παρθενος) no conviene solamente á la doncella en estado de perfecta virginidad, como lo entendemos nosotros los católicos de María la de Nazareth, madre de Jesús, sino tambien á cualquier mujer casta y honesta; y en segundo lugar, áun dado que al designar con ese nombre á la casta hija de Júpiter haya sido el propósito de los poetas griegos calificarla de *vírgen*, este concepto pudo muy bien ser inspirado al génio pagano por los libros del Antiguo Testamento, supuesto que ya Isaías, trescientos años ántes de Perícles y de Platon, habia anunciado al mundo que una Vírgen pariria al Salvador de la especie humana: *Dabit Dominus ipse vobis signum. Ecce virgo concipiet et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel.*

III.

Expuestos sumariamente los principales caractéres de la Athena griega y romana, ó más propiamente hablando, de la Pálas guerrera y de la Minerva pacífica, preciso es decir tambien lo más esencial acerca de los objetos que componen su indumento y sus atributos.

El yelmo que lleva la diosa es desde luego objeto de intrincado estudio, porque no ofrece la forma que ordinaria-

mente se dá al casco de Minerva. Este yelmo afecta la hechura del primitivo que se confeccionó de piel de animal, perfectamente adherido al cráneo, con escotaduras ó sisas para las orejas. Acaso sea éste el que designa Homero con el nombre de *corys*, derivado del antiguo vocablo griego *corse* (cabeza). Hay quien cree que el *pelex* y la *pericephaleia* responden á la misma idea. Este casco redondo, con cimera ó sin ella, sirvió de modelo al *cassis* de los romanos. No son muchos los monumentos griegos en que se encuentra, pero es visible en los bajo-relieves del Parthenon y en algunas cabezas de amazonas. — Sirven de ornato á nuestro casco la visera replegada sobre la frente á modo de diadema, y la triple cimera, de la cual no queda más que la esfinge del centro. La especie de diadema de que habla Hübner describiendo nuestra estatuilla, no era propiamente tal: su verdadero nombre era el de *stephane* ó *stephanos*, pues es muy de observar, segun advierte el conde de Clarac, que nunca Homero aplicó esta palabra á la diadema que circundaba toda la cabeza, sino sólo á esta parte del casco primitivo. — Tiene el *stephanos* del casco de nuestra Minerva cinco agujeros en su borde superior, segun hemos ya notado; estos agujeros, iguales á los que se advierten en el casco de la Minerva egineta de la Gliptoteca de Munich, ¿qué objeto tenian? Eran, dice el citado Hübner, para encajar en ellos adornos de metal; y concretando más la idea el mencionado Clarac, supone que estos adornos eran clavos de bronce, los cuales muchas veces servian para defensa de los ojos *(des clous en bronze qui servaient souvent à garantir les yeux)*. Reservamos á los más perspicaces la inteligencia de este pasaje: por nuestra parte no lo comprendemos. No somos capaces de contradecir por esto la opinion general de que los agujeros en las estátuas y bajo-relieves son indicios de haber estado dichas obras realzadas con adornos y objetos diferentes de bronce dorado; más adelante tendremos ocasion de volver sobre esta especie.

Hicimos tambien notar que en las dos extremidades de la llamada diadema hay dos emergencias que parecen los arranques mutilados de unas carrilleras, ó bien de dos pequeños planos que á modo de repisitas sostenian acaso dos lechuzas. Las *pareas* ó carrilleras (παρειας) eran por lo comun de cuero, revestidas de hojas de metal y exornadas de cabezas de animales y otros caprichos de esmerado trabajo: una hermosa Minerva del Museo Borbónico, ejecutada en mármol pário, nos ofrece una muestra de esta interesante pieza del casco antiguo. Ella y la Minerva *agoræa* de la *villa* Albani nos presentan las *pareas* levantadas, cual conviene á la diosa pacífica que descansa de sus bélicas proezas. Pero por más extraño que parezca un casco adornado en su *stephanos* ó frontal con figuras de lechuzas, es lo cierto que tambien este emblema sirvió en los buenos tiempos de la estatuaria griega para dar realce al casco de la severa diosa. En el rico Museo Pío-Clementino existe una estátua de Pálas, encontrada en la *villa* Tiburtina, que habitó Casio, y labrada en precioso mármol de Luni, en cuyo casco las dos lechuzas laterales producen el más bello efecto. — La lechuza era atributo de la diosa del Parthenon. El sabio Visconti y su ilustre colaborador acumulan muy congruentes citas de monumentos y de autores para probarlo, y tenemos asimismo el texto terminante del escoliador de Aristófanes (verso 514 de *los Pájaros*), que dice: *Minerva autem Archegetis simul* NOCTUAM *habebat*. La lechuza, en efecto, era emblema de la vigilancia, y nada cuadraba mejor que esta representacion iconográfica á la celosa guardadora de las ciudades y del honor de las familias. Segun esto, nada tendria de particular que el yelmo de nuestra Minerva hubiese tenido, en vez de las carrilleras, el mismo adorno emblemático que presenta la Minerva de la *villa* Tiburtina.

Suponemos que este casco ofrecia originalmente un remate semejante al del que ostenta la Minerva de mármol pário del Museo Borbónico, á saber, una triple cimera formada por una esfinge entre dos pegasos ó caballos alados, símbolo de la imaginacion, cual cumple á la diosa de las artes y de las obras del pensamiento; pero no sabemos si estas cimeras *(phaloi)* llevarian penachos ó crestas (*cristæ*: λόφος), como se imaginó el docto Hübner relativamente á la citada esfinge, creyendo ver en la parte superior de ésta unos agujeros que no tiene. — El yelmo de triple cimera con penachos y airones es frecuente, sin embargo, en los simulacros griegos de Minerva: estos penachos, que llevaban el nombre genérico de *etheirai*, y que solian ser de plumas de avestruz ó crines de caballo, aunque más generalmente de crines de color blanco y púrpura, y de los cuales tomaban los cascos los epítetos de *hippouris* é *hippocomos*, y cuando eran varias las cimeras los de *amphiphalos* y *tryphaleia*, producian un efecto majestuoso y áun aterrador; así vemos en Homero al niño Astyanax espantado del movimiento del gran penacho purpúreo del casco de Héctor. — Es de creer, atendido el significado de los mencionados epítetos, que los tales penachos de crin de caballo terminaban en largas colas, tantas cuantas eran las cimeras. — Por lo que hace á las crestas ó airones considerados en sí mismos, el del centro era el más alto y desparramado, y los de los costados tiesos y cortos; éstos eran muy frecuentemente de hilo de oro. Las figuras de que arrancaban y que servian de cimeras, solian ser esfinges,

caballos alados, grifos, serpientes, etc. (1). Entre los cascos de varias cimeras más notables, sin salir de las estátuas de Pálas ó Minerva que hoy examinan los amantes de las artes en las galerías públicas de Europa, recuerdo todos ellos en esta parte de la famosa Minerva *tryphaleia* de Homero, citaremos solamente la *Minerva del collar*, del Louvre; la del Museo Borbónico, de Nápoles, procedente de la antigua coleccion Farnesia; la de la coleccion de Hope, en Lóndres, denominada *Minerva Nicephora*, que lleva en la mano derecha una pequeña Victoria; y tres de la *villa* Albani, á saber: una Pálas de alabastro, reproduccion del famoso *Palladium;* la Pálas de mármol griego descrita por Cavaceppi (tomo I, núm. 1), llamada tambien *Minerva Polymetis* ó *agoræa*, y la celebérrima Minerva de bronce, cuyo casco lleva sobre el *stephanos* ó frontal nada ménos que nueve caballos semejantes á los caballos marinos, puestos en fila, por encima de los cuales descuellan las tres cimeras con la esfinge y los dos pegasos.

El peinado de nuestra Minerva ofrece asimismo algunas particularidades: sobre la frente aparece su cabello corto y ensortijado, formando como anillos *(annuli);* cuelgan de las sienes, por delante de las orejas, en cada lado, dos rizados aladares *(antiæ);* por detrás de las orejas le bajan á lo largo del cuello hasta los hombros dos soberbias y ondulosas mechas *(plocades, plocamoi, stemoniæ, parôtides);* y finalmente por detrás le sale del casco y pende hasta media espalda, como cola de caballo recogida, un grueso tronco de cabellera formando trenza y terminando en una especie de borla de apretados y cortos tirabuzones hechos con hierro *(cirri, cincinni)*, de aquellos que comparaba Ciceron con las franjas de las ropas.— Esta gruesa trenza de pelo colgando por la espalda, no es del todo rara en las antiguas imágenes de la diosa, y la vemos en la célebre Minerva de Dresde, de estilo eginético, que procede de la coleccion que tenia en Roma el príncipe Chigi. Si, como solia verificarse, áun en los mejores tiempos del arte griego y latino, el cabello de esta estátua era dorado, á semejanza de la Vénus de Médicis, ó de la pequeña Vénus que se encontró en el templo de Isis de Pompeya, ó pintado de rojo, á la manera del de las hijas de Balbo, halladas en Herculano; y si además sus ojos, hoy vacíos, aparecian animados, ora con globos de metal bruñido, ora con vidrios ó piedras finas de color garzo ó glauco, para traer á la memoria la Minerva *glaukopis* de la antigüedad homérica; no hay duda que la presente estatuilla, ahora afeada y oscurecida por las injurias del tiempo y de los hombres, ofreceria un aspecto grandioso, imponente y sobrenatural.

Realzaria notablemente su majestad y esplendor la égida que cubre su pecho y espalda, la cual, sin la menor duda, estuvo adornada de relieves de metal bruñido por todo su contorno.—¿Qué era esta égida?

La égida, en su acepcion genérica, era una sencilla piel de cabra (Αἰγίς): en Homero y los antiguos poetas era un escudo que forjó Vulcano para el padre de los dioses, que despedia centellas y difundia el terror. Júpiter consintió que usaran este escudo Apolo y Minerva. Andando el tiempo se hizo la égida de la piel de la cabra Amaltea, y de ella se sirvieron el mismo Júpiter para combatir á los titanes, y Minerva ó Pálas para vencer á los gigantes. Una tradicion aún más reciente, pero anterior con mucho al siglo de Perícles y del grande arte helénico, suponia hecha la égida de la piel de un animal feroz llamado Ægieis (Αἰγιεὺς), muerto por Minerva: esta piel, escamosa é impenetrable, servia á la diosa de escudo, y de aquí provino que á la célebre *Minerva etrusca* del Museo Borbónico, que está representada en accion de pelear con aquellos génios maléficos, no le diese el hábil estatuario que la labró otro broquel más que la referida égida, con la cual cubre todo su brazo izquierdo y parte de su cuerpo, manejándola como la capa nuestros andaluces. En la más floreciente época de la escultura griega, en tiempo de Fídias y de los grandes estatuarios de Argos y Sicyone, ya no presenta la égida semejante amplitud; es ya entónces una mera defensa del pecho y de la espalda, las más de las veces un simple *thorax*, y viene el escudo como pieza separada á suplir la falta de defensa del brazo y del cuerpo. Esta última forma dada á la égida por el arte del siglo v ántes de Jesucristo, se mantiene, con las variantes accidentales que sugieren la fantasía y el capricho, hasta la completa decadencia de la escultura en Grecia y en Roma, y su hechura más ordinaria es, tomando la palabra de la moderna indumentaria femenil, semejante á la de una *berta*, partida en dos mitades, y abrochada por la parte delantera con una gorgona ó cabeza de Medusa.—No eran escamosas todas las égidas, que á veces eran lisas, como de simple cuero; ni todas aparecen

(1) El que desee formarse cabal idea de las diferentes formas de los cascos griegos y romanos, de su ornato y riqueza, puede consultar los monumentos y medallas de Grecia y de la Magna Grecia, las medallas de Vélia, y las columnas Antonina y Trajana.—Entre los cascos griegos se ven algunos que llevan hasta cuatro cimeras, con sus penachos y crestones, ya de pluma, ya de crin. Una pintura sacada de un sepulcro de Pestum, que se conserva en el Museo de Nápoles, ofrece varios curiosísimos cascos adornados de muchos airones. En los dibujos de los vasos italo-griegos los hay tambien de formas muy peregrinas.

tampoco en las antiguas estátuas colocadas sobre los dos hombros; algunas, por el contrario, y de muy buen tiempo, se ven terciadas á guisa de talabarte; pero esto no reconoce más causa que la libertad del génio artístico, generalmente enemigo de toda rutina. Es tambien regla casi general que la égida esté contornada de sierpes. Créese que este adorno provino de las tiras de cuero pendientes de los vestidos de pieles con que, al decir de Herodoto, se cubrian las mujeres en la Libia; tiras que la fogosa imaginacion de los griegos convirtió en franja de serpientes. En las estátuas de Pálas ó Minerva ponian los escultores estas serpientes, labradas de bruñido metal, cuando no de oro macizo, segun la mayor ó menor riqueza é importancia del simulacro, y las sujetaban en los bordes de la égida por medio de agujeros. Llamaban á estos adornos de serpientes, *thysanos*, y debieron usarse desde los más remotos tiempos, segun lo que cantó Homero de que *se agitaban despidiendo aterradores reflejos cuando se movia la diosa* (1). Para sujetar estos *thysanos*, el escultor que labró nuestra estátua abrió en el contorno de su égida nada ménos que diez y seis agujeros: tres al rededor de cada pecho, tres contornando cada uno de los hombros, y cuatro en el borde inferior del espaldar. — Y ¿qué representa esa gorgona ó cabeza de Medusa, sin la cual parece cánon que no haya égida posible?

Las gorgonas, representacion de algunas de las virtudes maléficas y destructoras que asolaban la tierra, cerca del país afortunado donde colocaban los antiguos el jardin de las Hespérides, eran tres hermanas monstruosas que con su sola mirada petrificaban á todo el que fijaba sus ojos en ellas. La única mortal de estas tres horrendas hermanas, que era Medusa, enemiga declarada de Minerva desde que esta diosa, para castigar su jactancia, habia trocado en espantable fealdad la hermosura fascinadora que ántes tenia, fué muerta por Perseo con auxilio del escudo de la misma Minerva; y su espantable cabeza separada del tronco, rodeada de sierpes en vez de cabellos, fué trasladada, segun unos, al referido escudo, segun otros, á la égida de la diosa que habia favorecido tan difícil y benéfica empresa. Esta era la terrible gorgona cuya sola vista infundia invencible espanto en las armas de Minerva, de quien cantó nuestro Fernando de Herrera:

De Pálas atenea
el gorgonio terror, la ardiente lanza,
etc., etc.

Y dicho se está que mal podia la cabeza de Medusa figurar simultáneamente en la égida y en la *parma* de la severa hija de Júpiter, siendo una sola la gorgona puesta por trofeo en su arnés de guerra. Poner este talisman en la égida y en el broquel á un tiempo mismo, es una redundancia y un verdadero contrasentido, segun observa el conde de Clarac describiendo la Pálas del Museo Chiaramonti, y alguna otra en que esto se advierte como indicio seguro de moderna é irreflexiva restauracion. Lo que sí puede acontecer, y con frecuencia acontece, es que la gorgona de la égida, ó la del escudo ó *parma*, cuando la égida aparece sin ella, esté representada sin la cabellera erizada de serpientes, que le dió el génio griego de la grande época de Fídias. La gorgona primitiva, en efecto, derivaba su terrífica virtud más de su fealdad que de la épica furia impresa en sus facciones por un arte elevado y ennoblecido. Las Minervas de estilo corágico y hierático no ofrecen gorgonas de aquella imponente majestad, que fué el envidiable secreto de ese arte elevado; y este es para nosotros un indicio más de que nuestra Minerva de mármol itálico fué copiada de algun antiguo bronce de época cercana al arte religioso de la primera edad de Perícles.

Poco tenemos que advertir respecto de la vestidura que esta imágen ofrece: una túnica dória, larga y sin mangas, y encima un peplo holgadamente sujeto á la cintura por medio de un sencillo cinturon *(tænia* ó *cingulum)*, componen todo su ropaje. No vemos el peplo echado á la espalda de que nos hablaba Clarac.—En cuanto al *chiton* ó túnica, bástenos observar que los artistas griegos dieron gran preferencia á estas vestiduras dórias, porque en los tiempos heróicos no llevaban mangas las mujeres: testigo Homero, que jamás las nombra. Este *chiton* homérico, completamente cerrado por el costado izquierdo, sólo estaba abierto de arriba á abajo por el derecho; en las puntas de los dos paños que venian á juntarse á este lado derecho, llevaba unas bellotas ó aceitunas, cuyo peso contribuia á que formasen graciosas ondulaciones las dos orillas. El chiton, base del traje femenil griego, como la túnica lo era del traje romano, era de sencillísima hechura, como que desplegado se reducia á un gran paño rectangular; toda su forma, tan bella y elegante

---

(1) Iliad. B. — v. 448.

como aparece en las estátuas, la debia al arte con que estaba plegado y ajustado al cuerpo, por medio del cinturon y de los broches que le sostenian en los hombros. El plegado del chiton imitaba en las obras de escultura de la época hierática, aquellos menudos y apretados cañones que con hierro caliente figuraban en las telas engomadas de las primitivas imágenes religiosas; y algo de esta costumbre quedó en la misma escultura de los tiempos cercanos á Fídias. En éstos procuró el arte conciliar la tradicion con la libertad del concepto, y limitando los pliegues rectos y encañonados á la parte delantera y posterior de la figura, dejó en los costados campear los ondulosos contornos del desnudo. Esto observamos en nuestra estatuilla, en la cual, así el chiton como el peplo, plegados de la manera referida, forman por medio del cinturon que sujeta dichos cañones, lo que el autor del Museo Pio-Clementino llama *stolides* ó *stolidôtoi* (1). El plegado de nuestra figura hace pensar que acaso la tela de que se finge estar hechos ese chiton y ese peplo, sea aquel finísimo tejido de algodon llamado *othonê*, que se considera hoy como el *byssus* de que habla Pollux (2). Los griegos lo recibian del Oriente y de la India, y era en blancura y delgadez semejante á la muselina, como lo prueban las estofas que nos han conservado los sepulcros egipcios.—El peplo de nuestra Minerva, abierto por el costado derecho del mismo modo que el chiton, lleva tambien en las puntas las aceitunas ó bellotas que forman la graciosa caida de ambas orillas.

Terminaremos estas ligeras observaciones sobre la curiosa indumentaria que ofrece nuestra pequeña Minerva, diciendo algo de su calzado. Es éste sencillísimo: compónese de una triple suela, asegurada al pié por medio de dos cintas ó correas, y pertenece al género de la llamada *solea*. Estas suelas solian ser de corcho, como las que usaban en su calzado los tirrenos,y á veces tenian hasta dos pulgadas y media de altura. Tales eran las sandalias de la famosa Minerva del Parthenon (3). Llámalas tambien *sandalias* altas nuestro docto amigo Hübner, pero añade que son *de la forma del coturno (kothurnartigue sandalen)*, con lo que quiere sin duda dar á entender que se asemejan al coturno de los actores trágicos, segun lo describe Rich en la cuarta acepcion del vocablo *cothurnus* (κόθορνος). Parécenos aventurada esta asercion: el coturno de los mencionados actores tenia, sí, una suela *(solea)* de grande altura, mas el pié con él no iba desnudo; por el contrario, le cubria un botin, al que dicha suela estaba adherida. La *solea* de la Minerva athenea, lo mismo que la de nuestra estatuilla, era, rigorosamente hablando, la κασσυμα griega, llamada por los latinos *fulmenta* ó *fulcimenta:* suela de espesor extraordinario, siempre de corcho, y formada de tres hojas, que usaban las mujeres, así para preservarse de la humedad, como para realzar su estatura, segun atestigua Plinio (4). La correa ó cinto que sujetaba al pié este calzado, aparece visible en el pié derecho de nuestra estátua; no se ve de la misma manera en el izquierdo, y esto, unido á la forma ménos noble del desnudo en este pié, nos hace sospechar que la obra ha sufrido tambien una poco meditada restauracion en este extremo.

IV.

Sin la circunstancia de ser itálico el mármol en que ésta se halla ejecutada, nadie veria en ella sino un genuino producto de la escultura griega del mejor tiempo.

Ya hemos manifestado cuánto tiene del arte helénico de la grande escuela de Fidias este precioso simulacro de Minerva; pero hay en él, en verdad, caractéres de una escuela inmediatamente anterior á aquel famoso estatuario, y una ejecucion, un modo de hacer, que no es, ni con mucho, de la época de aquel incomparable génio. Hay indudable anacronismo entre aquellos caractéres arcáicos y esta ejecucion detenida y esmerada, relativamente moderna. ¿Cómo hermanar elementos artísticos tan contrarios?

Nuestro amigo el sabio y perspicaz Emil Hübner nos suministra la clave para conciliar estos datos, en la

(1) T. I, pág. 21.
(2) *Onomasticon*, lib. VII, cap. XVII.
(3) Véase á Quatremère de Quincy, *Jupiter Olympien*, pág. 244.
(4) Apud Rich, *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*, art. FULMENTA.

apariencia antitéticos: la obra de mármol itálico que tenemos á la vista es probablemente copia de otra Minerva de bronce, ejecutada en tiempo de Adriano. Y añadimos nosotros: ese original de bronce fué sin duda griego, y del buen tiempo antiguo que hicieron imperecedero los génios protegidos por Pericles. Y en efecto. En el ligero análisis que hemos hecho de la parte indumentaria de nuestro pequeño simulacro, nos han salido al encuentro no pocas reminiscencias del antiguo estilo hierático griego: las recordaremos sumariamente.—Presentase en primer lugar la hechura, del todo homérica, del casco, esto es, de la pieza ceñida al cráneo, que en nada se diferencia del que atribuye á Diomedes el gran poeta griego. Este yelmo ático, al cual, para ser un mero casquete hemisférico, le sobran solamente el frontal ó *stephanos* y el ala que baja por detrás defendiendo las vértebras cervicales, es el genuino *kataitos* y el *pericephaleos* helénico (κνταῖτυξ-περικεφάλαιος). Es verdad que el *cudo*, muy parecido á este casquete hemisférico, era, segun Polibio, el casco propio de los soldados romanos armados á la ligera; pero este cudo no tenia nunca cimera, y de consiguiente, tampoco airon ó penacho, al paso que el kataitos griego iba adornado con una ó varias crestas. —Otro signo arcáico griego es el peinado de nuestra diosa: las dos largas mechas laterales de su cabello que bajan en ondulaciones hasta sus hombros, y el grueso tronco que le cae por detrás, recto y trenzado, terminando en una especie de borlon de apretados tirabuzones. Esta gruesa trenza de pelo, tan semejante á la cola del caballo recogida, es característica de las antiguas imágenes de Minerva, y lo es en la Pálas de antiguo estilo eginético del Museo de Dresde.—Es tambien indicio de grande antigüedad en la iconística de las divinidades griegas de sexo femenino, la severidad y castidad en la expresion y en el traje. Luégo hablaremos de la expresion del semblante: ciñámonos ahora al traje. Esa égida, alta y ceñida al cuello, no escotada, ni más ó ménos artísticamente plegada sobre el seno, como suele verse en otras estátuas de la misma diosa, no parece sino sugerida por el propósito de cubrir con todo esmero las naturales gracias de la mujer. Otro tanto puede decirse del peplo y del *chiton* que ocultan el resto de su cuerpo con severidad casi sacerdotal, sin mostrar la humana forma más que en la parte de la pierna izquierda que se insinúa bajo la leve túnica, más tirante por el costado que en el centro.—La gorgona ó cabeza de Medusa, que sirve de broche para juntar las dos caidas de la égida, es tambien de estilo primitivo. Desprovista de la cabellera de serpientes y de la grandiosa expresion terrífica que dieron á la gorgona los escultores griegos en la época de mayor florecimiento y madurez del arte, sólo ofrece una fealdad vulgar, realzada por la forma de su cabello, dispuesto en tirabuzones simétricos *(cincinni)*, que le caen hasta la mitad de la frente como un fleco de canelones.—El plegado de nuestra estatuilla, que recuerda en sus cañones, estudiadamente agrupados en las partes delantera y posterior, las vestiduras engomadas y plegadas con hierro de los antiguos simulacros de armazon de madera y traje de tela, convierten su indumento en verdadera *stolidotes* (Στολιδωτός, *in rugas contractus)*, segun la acepcion que dá á esta palabra el preclaro Visconti, en su Museo Pio-Clementino. — Por último, el calzado de la diosa, como recordamos poco há, es la genuina *fulcimenta* de la Minerva del Parthenon.

Y estos caractéres de la escultura arcáica no dejaban de estar en consonancia con el espíritu y tendencias de un arte, cual el del siglo de Pericles, que no se proponia como objeto final de la realizacion del concepto estético la *imitacion del natural*. Pero esta proposicion requiere algun desenvolvimiento.

La idea primordial que informa la plástica griega, es esencialmente religiosa, tanto, que en sus dos primeros periodos, desde los tiempos homéricos hasta la guerra del Peloponeso y la destruccion de la hegemonía de Aténas, puede el arte ser considerado, hasta cierto punto, como un auxilar simbólico del politeismo helénico. Durante las guerras con los medos, sin embargo, el progreso del espíritu público, el desarrollo de la imaginacion, principalmente en la poesía, ya algo humana y apasionada; el trato y comunicacion, ya más frecuente, de los griegos con el Asia, rica y civilizada; el mejoramiento de las industrias y de los instrumentos de las artes, contribuian á que la escultura empezase á desplegar recursos hasta entónces desconocidos. No era llegada la época de la madurez y de la perfeccion; pero se manifestaba poderoso el esfuerzo que hacía el génio griego por emanciparse de la crisálida hierática, y por alcanzar, sin menoscabo y ofensa de la tradicion religiosa, las formas naturales y la expresion de la vida en su plenitud y libertad. En este intermedio de la transicion del segundo al tercer periodo, verificase entre los helenos una gran trasformacion, que saca, por decirlo así, al arte del santuario, su cuna y su único horizonte hasta entónces, y le hace tomar una parte principal en la vida pública y privada: las fiestas agonales y los juegos atléticos brindan á los escultores con modelos contínuos para el estudio de las humanas formas; las solemnidades sagradas, las theorías, los coros de hombres y mujeres, familiarizan sus ojos con las hermosas líneas de la euritmia y de la más exquisita decencia: y la rigidez antigua, la dureza del dibujo hierático, la falta de proporciones, la ausencia

del ritmo en los gestos y caractéres, va insensiblemente cediendo el puesto al estilo natural y grandioso, secularizado, pero casto.

Ahora bien: ¿se concibe acaso que en este estilo de transicion no conserve la escultura algunos de sus primitivos caractéres? Por esto los vemos tan marcados todavía en las obras de los Onatas de Egina, de los Critias de Aténas, de los Agéladas de Argos, de los Canachos de Sicyone: en las principales obras que de aquella época nos quedan, como los bajo-relieves de Selinunta y de Assos, la *Vesta de Giustiniani*, el *Ara de los doce dioses* del Louvre.

Y ¿se concibe que, áun en un período más adelantado, no duren algunas reminiscencias de un estilo que tan bien se compadece con el espíritu religioso y sacerdotal del tiempo anterior á la guerra del Peloponeso, no mediando causas perturbadoras que impriman nuevas tendencias? Persistirán forzosamente esos recuerdos, esas tradiciones, esas prácticas, todo el tiempo que duren entre los griegos la prístina virtud, la sobriedad y la sencillez antiguas, el noble amor de la patria, el espíritu público, la fé religiosa, la santidad de la familia; y de todos estos grandes favores del cielo disfrutaban los pueblos de Grecia, y particularmente el pequeño estado ateniense, en aquel felicísimo aunque breve período de veinte años escasos que transcurrió desde la terminacion de las guerras médicas hasta el principio de la funesta pugna entre la oligarquía de Esparta y la democracia de Athenas, que lleva el nombre de *guerra del Peloponeso*.

En esta estatuilla de Minerva se marcan admirablemente, así las tradiciones hieráticas antiguas, como el noble y sóbrio naturalismo que la escultura alcanza, en esa época de solos veinte años, pero de años tan fecundos, que todavía dura su influencia en las más elevadas regiones del arte. ¿En qué consisten las principales máximas de tan sublime escuela? En expresar la vida intelectual por medio de las formas sensibles, pero tomando de ellas su generalidad y su mayor sencillez.

En Grecia, lo mismo en arte que en literatura, el florecimiento se mantiene mientras dura la union estrecha é íntima de la mitología simbólica con la concepcion del genio individual, y la decadencia empieza el dia en que el símbolo, perdiendo su significacion y su prestigio, deja de ser venerado por el poeta y por el artista. Cuando la literatura y el arte arrancaron del símbolo todos sus secretos, los poetas y los escultores se vieron en la alternativa de reproducir las obras de los últimos maestros, ó de desnaturalizar los primitivos mitos para producir cosas nuevas. Unos y otros optaron por la innovacion, y en este declarado rompimiento con las tradiciones, en semejante estado de rebelion con lo pasado, el genio perdió su virilidad y su energía. A Eschylo y á Sófocles sucede Eurípides, que empequeñece á los dioses y á los héroes para hacerlos más humanos; á Fídias y Policleto sucede Praxiteles. Bajo el cincel de aquellos toma la desnudez un sentimiento ideal que excluye toda pasion, toda idea carnal: la calma unida á la dignidad, la moderacion unida al poder, la prudencia en consorcio con la razon, caracterizan sus personajes, únicamente atentos á sus funciones sobrenaturales y extraños á las pasiones humanas fuera de la medida compatible con su majestad. Praxiteles crea bellezas de un órden enteramente distinto, y hace expresar al mármol cuanto puede alcanzar la humana forma en elegancia, gracia, armonía, suavidad y encanto voluptuoso. Fídias y Policleto se remontan á las cumbres del ideal: Praxiteles, Lisipo, Scopas y los demás escultores de la esplendorosa decadencia del estado y del arte ático, por modelar formas demasiado humanas, se manchan muy á menudo con el cieno de la tierra.—Minerva, dice M. Burnouf, fué el gran modelo escultural del tiempo de Pericles; el de los años que vinieron después, fué Vénus. La gracia y el encanto de las formas femeniles, no pocas veces mezclados de sensualidad, sustituyeron al poder ideal, á la belleza severa y enteramente espiritual de la edad anterior.

Al contemplar fijamente y con recogimiento las regulares pero extrañas facciones de esta marmórea efigie, endurecidas por un cierto baño de austeridad que impide exclamar ¡qué bella! para buscar, sin encontrarla, la calificacion adecuada á la impresion que en el ánimo produce, se comprende perfectamente el espíritu de un arte como el griego del tiempo anterior á Praxiteles, que consideraba, así en el teatro como en el templo, intento criminal y sacrílego representar á Júpiter, á Agamemnon ó á Minerva con las facciones de los simples mortales. Así como el actor trágico en el teatro público llevaba su máscara y su alto coturno para aparecer con un aspecto y una estatura sobrenaturales, así tambien el estatuario daba al simulacro que habia de ser adorado desde fuera del templo las facciones y la expresion acomodadas, no á la naturaleza viviente en quien tal vez se inspiraba, sino á la idea típica que habia de realizar el mito sagrado. El arte entre los antiguos, observa con razon Topffer (y su observacion es aún mas cierta limitándola al gran siglo de Pericles), vivia ingerto en las instituciones públicas y formaba cuerpo con ellas, y hasta tal punto era esta ley suprema y condicion ineludible de su existencia, que cuando la olvidó empezó al

punto á desnaturalizarse y decaer. Ese arte en los teatros, en los templos, en las plazas de las ciudades, se dirigia á las muchedumbres y hablaba á las masas: unido al culto, á las ceremonias religiosas, á los monumentos, nutriase exclusivamente en las tradiciones nacionales, en las fábulas mitológicas y en las leyendas, y áun cuando penetraba en las viviendas privadas para exornar ciertos lugares, casi siempre representaba los dioses y los héroes, los triunfos, las bacanales y las bodas que á los mismos se referian. Los personajes de sus composiciones eran tipos más que individuos: los dioses, los héroes, los guerreros, los sacerdotes, los esclavos, presentaban todos el carácter comun de cada especie; nunca los caractéres particulares del sujeto.

Por no hacerse cargo de esta diferencia tan esencial entre el arte antiguo y el arte moderno (cuyo objetivo es el individuo y no la especie), buscan muchos en vano en los ejemplares clásicos del arte griego cualidades individuales que aquel no se propuso representar, y le acusan de deficiente en el terreno de la imitacion y de las minucias de ejecucion, que para los Fidias y Policletos eran méritos ociosos y secundarios. No apliquemos esta falsa regla al exámen de nuestra pequeña Minerva: la diosa que aterró á los gigantes y presidia al ejercicio de las facultades más nobles y elevadas del humano entendimiento, no debia revestir las gracias seductoras de la diosa de los amores.

En el exámen que acabamos de hacer de esta notable produccion escultural, la hemos considerado constantemente como obra del arte griego, porque todas nuestras observaciones debian referirse al modelo original, y no á la copia. Pero es llegado el momento de decir algunas palabras acerca de esta misma copia, ejecutada habilísimamente en mármol de Italia.

Que el original de donde se sacó fuera de bronce, parece probable, si se atiende al tamaño del simulacro, dado que en los buenos tiempos de la escultura griega las estátuas pequeñas no solian nunca labrarse en mármol. En Roma no sucedió lo mismo, y la presente estatuilla es un ejemplar precioso que así lo demuestra. Indica el docto Hübner que debió ser labrada en tiempo de Adriano; y en verdad, no era posible atribuirla á otro tiempo, porque es la época única en que la escultura romana fué capaz de producir tan acabada obra. Mas, ¿deberá suponerse que ésta ha salido de cincel romano? Y ¿qué escultor romano suena en la historia del arte que sea digno de figurar á tanta altura?

Roma, desde las guerras púnicas, bien sabido es, no se afanó en formar escultores; las estátuas que necesitaba para exornarse, las sacaba de las naciones extranjeras como botin de conquista. Cuando las guerras púnicas acabaron, trajo á su seno artistas griegos que las hiciesen. Sólo en los dias de Trajano y Adriano floreció la escultura en Roma, y aún más bajo el segundo que bajo el primero, por lo que respecta al *bello estilo;* pero cuando vemos que todos los buenos escultores que allí suenan llevan nombres griegos, como Pasiteles, Colotes, Stephanus, Arcesilao, Poris, Menelao, Decio, Damasipo, Diógenes, Zenodoro, etc., casi llegamos á persuadirnos de que ningun escultor ítalo puso la mano en los bajo-relieves de la columna Trajana, en la estátua de Neron, en el busto de Antinoo y en nuestra pequeña Minerva; de modo que los que realmente florecieron en la Roma de los primeros Césares, fueron los griegos. Once siglos más tarde habia de suceder lo mismo con la pintura. Singular destino el de la hermosa Italia: en el terreno del arte no habia de producir jamás su fruto, si no la fecundaba el genio griego.

La ejecucion de nuestra estatuilla, ya lo indicamos al principiar este último capítulo de nuestra monografía, es verdaderamente moderna, con relacion al simulacro original: sólo en la época de Adriano se traducian al mármol con tan magistral libertad los antiguos tipos griegos: sólo entónces se labraba y pulía la piedra con tanto esmero, con tanto amor.

Sensible nos es no haber podido averiguar la procedencia de esta estatuilla: casi podemos asegurar que no formó parte, ni de las colecciones que reunieron en el antiguo alcázar de Madrid y Sitios Reales del Escorial, Aranjuez y el Buen-Retiro, nuestros monarcas de la Casa de Austria; ni de la coleccion de la reina Cristina de Suecia; ni de la regalada por Azara al rey D. Cárlos III: principales elementos de que se ha formado el Museo de Escultura del Prado de Madrid.

EDAD MEDIA. ARTE CRISTIANO ESCULTURA.



CRUZ Y ESTÁTUAS
que se encuentran sobre la puerta del Convento de San Juan de los Reyes
(TOLEDO).

CRUZ DE LA PORTADA DE INGRESO

AL

CONVENTO DE SAN JUAN DE LOS REYES,

HOY MUSEO PROVINCIAL DE TOLEDO;

POR

DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.

(1) 

LA muerte de Enrique IV habia quedado una bandera de discordia, como para que á su sombra se agrupasen los ambiciosos y los descontentos, que acostumbrados á los desórdenes de aquel calamitoso reinado, no podrian ver tranquilamente la nueva era de severidad y de justicia que comenzaba con los régios esposos Don Fernando y Doña Isabel. La hija problemática del difunto rey, Doña Juana, tan pronto reconocida, tan pronto negada por su dudoso padre, era el inocente pretexto que tenian para levantarse algunos envidiosos magnates, pocos á la verdad, pero de gran poder é influencia en Castilla. Eran los principales el marqués de Villena, ménos hábil para la intriga que su padre, pero más intrépido, y resentido de los nuevos monarcas por haberle negado el gran Maestrazgo de Santiago, que pretendia heredar; el duque de Arévalo, cuyos cuantiosos bienes ocupaban gran parte de Castilla y Extremadura; el jóven marqués de Cádiz; el gran maestre de Calatrava y su hermano; y por último, el inquieto y altivo arzobispo de Toledo D. Alfonso Carrillo, que despues de haber sido el más celoso partidario de Doña Isabel, abandonó su causa por celos del Cardenal de España, cuyo talento y cuyas virtudes miraban con justo aprecio los jóvenes monarcas. El envidioso prelado se retiró de la corte, sin que bastasen á hacerle deponer su amenazante actitud, cuantas amistosas gestiones hizo la prudente reina para conseguirlo.

Queriendo el partido de Doña Juana buscar un valedor poderoso, ofrecieron al caballeresco Alfonso V de Portugal la mano de la Beltraneja, que aceptó con tanto más entusiasmo, cuanto que con ello se le proporcionaba motivo de aparecer como el campeon de una princesa desgraciada, y como conquistador de una corona, que esperaba ceñir á su frente. Presuntuoso en demasia, y sin seguir mas consejo que el de su ambicion, intimó con lusitana arrogancia á los reyes para que renunciasen la corona; y Doña Isabel, despues de rechazar dignamente tan ofensiva propuesta, no queriendo que se malgastasen en luchas intestinas esfuerzos que debian dirigirse sólo contra un enemigo comun,

(1) Copiada de un códice de principios del siglo XVI.

y deseando evitar á sus pueblos, á quienes amaba como madre, los horrores de una guerra civil, dirigió diferentes embajadas al portugués, exhortándole con moderadas frases y con prudentes razones, apoyadas en la justicia de su causa, á que desistiese de tan loca empresa.

A pesar de tan nobles esfuerzos, Don Alfonso declaró la guerra sin escuchar otro consejo que el de su ambicion, é invitando al rey de Francia á que entrase á su vez en España por la parte del Norte, prometiendo dejar bajo su dominio todo el territorio que conquistase, traspasó la frontera portuguesa por Extremadura en la primavera de 1475 al frente de un ejército de 14.000 infantes y 5.700 caballos. Lo mejor de la nobleza portuguesa formaba el séquito del rey, y avanzando á Plasencia, donde se le incorporaron el duque de Arévalo y el marqués de Villena, celebró esponsales con Doña Juana; despachó mensajeros á Roma pidiendo la dispensa matrimonial; y dando por hecha la conquista, hizo le proclamasen en union de su esposa por rey de Castilla; envió sus cartas reales á las ciudades; celebró fiestas por su coronacion; acuñó moneda; y esperó tranquilo en Arévalo nuevos refuerzos de castellanos.

En mala ocasion para la reina legítima de Castilla llegaba aquella injusta guerra. Empobrecido, si no exhausto del todo el Tesoro público por las dilapidaciones é irreflexivas larguezas de Enrique IV; esquilmados los pueblos por las derramas, vejaciones y robos con que los afligian, así los oficiales reales como los codiciosos próceres, y no apercibidos los reyes para una guerra que venía á complicar las dificultades y conflictos de lo interior, logró, no obstante, Doña Isabel, merced á su extraordinaria actividad y secundada por muy leales servidores, reparar la falta de recursos metálicos y de aprestos para la guerra, convenciendo bien pronto al monarca portugués, de que no era una marcha triunfal aquella campaña, cual le habian prometido los parciales de la Beltraneja. Ni lo peligroso del estado en que la reina se hallaba, á la sazon en cinta, ni los rigores de la estacion, en lo más ardiente del Estío, ni la escasez extremada de medios para dar cima á la empresa, fueron bastante á quebrantar el ánimo de Doña Isabel, la cual con incansable actividad, tan pronto á pié como á caballo, apareciendo con pasmosa rapidez en los puntos de mayor compromiso, viajando de dia, escribiendo de noche, vigilando siempre, en todas partes se encontraba, á todo atendia; y mientras se entregaba al descanso presuntuosamente en Arévalo Don Alfonso, reunió aquella gran Señora como por encanto en Valladolid un poderoso ejército compuesto de 4.000 hombres de armas, 8.000 jinetes, y 30.000 peones, gente allegadiza, es verdad, pero llevada á las banderas de Doña Isabel, por la adhesion y el entusiasmo que demostraban; pues bien pronto encuentran soldados que les defienden los que aciertan con sus actos y cualidades á ganarse el amor de los pueblos.

El ejército portugués con el rey Alfonso á la cabeza, avanzaba entretanto. Toro y Zamora habian abierto sus puertas al invasor; Don Fernando, queriendo evitar los desastres que amenazaban á Castilla y el derramamiento de sangre, retaba noblemente á lucha personal y solemne al rey de Portugal, lid que no se llevaba á cabo por no concertarse en punto á los rehenes que debian servir de seguro á la lealtad de ambos reyes, siendo el de Portugal el más escrupuloso en ello; y falto de artillería y de bastimentos para su numerosa hueste, veíase al valeroso rey de Aragon y Castilla forzado á mover su campo retirándose hácia Toro, lo cual era considerado por los portugueses cual buen augurio, infundiendo extraordinario aliento á los parciales de la Beltraneja. La insurreccion cundia en consecuencia con rapidez inesperada. Galicia, las tierras de Valencia y del Maestrazgo de Calatrava ardian en opuestos bandos; anublábase por todas partes el horizonte, y sin embargo los próceres mal contentos, no conseguian reunir el número de lanzas, que habian ofrecido á los portugueses.

La fé y la actividad que estaban demostrando los jóvenes monarcas de Castilla no decayeron con los nuevos peligros; tomando en cambio mayores creces: á medida que eran aquellos de más bulto movíanse con más energía; y ya Fernando, como incansable campeon; ya Isabel, atrayendo con su prudencia y su talento á su partido nuevos magnates y ciudades, consiguiendo que los ministros del Santuario la auxiliasen con los tesoros de sus iglesias, ó convocando con excelente acuerdo las Córtes del reino, que le prestaron entusiastas su más decidido apoyo, lograron sostener con gloria, aunque con varia fortuna, aquella difícil campaña, hasta que avistándose de nuevo en las cercanías de Toro ambos ejércitos, llegó el momento supremo de decidir tan porfiada lucha.

Animaba á uno y otro campo la esperanza del triunfo, bien que no abrigaban los portugueses tan ardiente deseo de llegar á las manos como las huestes de Castilla. Favorecian á las primeras las posiciones que no sin cautela habian ocupado, lo cual molestaba á Don Fernando: cortado halló por los enemigos el puente del rio; cansada llevaba la gente y menguadas no pocas compañías, habiéndose visto obligado á dejar en Zamora algun presidio, para guarda de

aquella ciudad importante, cuya posesion habia sido tan tenazmente disputada: parte de la infantería, rendida al cansancio, se habia quedado atrás; faltábale la artillería y estaba el sol próximo á hundirse en el ocaso, cuando avanzó Don Fernando contra el ejército portugués llevado de su juvenil ardor. Su denuedo daba extremado aliento á sus soldados, y con tal coraje fué el acometer, que hallando á los portugueses, que se apoyaban en Toro, situados en una angostura, sin reparar en el mayor número, órden y buenas posiciones del enemigo, lanzóse impetuosamente á la lucha exclamando: «adelante, caballeros de Castilla, que yo soy vuestro rey.»

Servíale de blanco el estandarte de Don Alfonso; y mezclados en breve ambos ejércitos, mostraban el mismo encarnizamiento, señalándose en el arrojo los próceres de Castilla, que seguian una y otra parcialidad, y entre todos el generoso prelado, que heredando la sangre de los Mendozas, ilustraba su nombre con el título, que habia de inmortalizar en Granada, de Gran Cardenal de España. Recio, terrible fué el combate, pero breve. Hacíanse por ambas partes heróicos esfuerzos para alcanzar la victoria: la flor de los caballeros portugueses caia en el campo al ímpetu y coraje de los castellanos, y muerto con el valor de los antiguos capitanes el esclarecido Almeida, pugnaban en balde sus guerreros por ceñir á las sienes de Alfonso el soñado laurel del triunfo, volviendo al cabo las espaldas mientras iluminaban los últimos rayos del sol poniente las vencedoras enseñas de Castilla. La batalla de Toro lavaba en 1475 la afrenta de Aljubarrota, y el luto que desde aquel infausto dia vistieron los castellanos, trocábase ahora en traje de fiesta y regocijo (1).

Victorioso Don Fernando regresó á Zamora, despues de haber enviado aviso de su triunfo á Doña Isabel, que se hallaba en Tordesillas; y esta piadosa reina, queriendo dar gracias á Dios de un modo ejemplar y solemne, fué en religiosa procesion á la iglesia de San Pablo, caminando por las ásperas calles á pié y descalza; y celebrada más tarde en Toledo la victoria con tan inusitada pompa, que traia á la imaginacion el recuerdo de los triunfos de los antiguos cónsules y emperadores, perpetuábase en la memoria de los pueblos con cuantiosas limosnas á los desvalidos, y con la ereccion del convento conocido con el nombre de *San Juan de los Reyes*, notable monumento, con razon calificado por propios y extraños como página de gloria para las artes españolas (2).

II.

Admiradora y devota la gran reina del Evangelista San Juan, hasta el punto de cobijar el escudo real con el águila nimbada, símbolo del inspirado poeta de Patmos, á la vez que emblema heráldico de Sicilia, en la mejor moneda que mandó labrar para sus vastos dominios, despues de conquistada la última perla de la rica corona mahometana, dejó en aquel monumento numismático nueva prueba de su amor al Santo Evangelista, escribiendo al rededor del águila que lo simboliza poética y consoladora frase, reflejo fiel de sus santas creencias y de su aspiracion cristiana, «*sub umbra alarum tuarum protege nos.*»

Tan elocuente testimonio nos demuestra la devocion especial de Doña Isabel al Santo Evangelista, y nos explica por qué el templo consagrado á perpetuar su gratitud por el beneficio recibido del cielo tras la batalla de Toro, y donde pensó reposaran sus cenizas, fué dedicado desde el primer momento al discípulo amado, para que á *la sombra de sus alas* durmiesen en paz los católicos esposos su último sueño.

Abiertos los cimientos del nuevo templo en 1477, derribando las casas que para ello compraron de su contador

(1) «Asy se quitó destos regnos el duelo e luyto de las bestiduras, de que el noble rrey D. Johan el primero e los del regno se bestieron» (MS. del bachiller Palma, criado de Doña Isabel, que se conserva en la Biblioteca del Escorial, y que lleva por título: *Divina Retribucion sobre la caida de España en tiempo del noble rey Don Johan el Primero que fué restaurada por manos de los muy excelentes reyes Don Fernando y Doña Isabel, sus biznietos, nuestros Señores, que Dios mantenga.* En este curioso manuscrito dado á conocer en su verdadera importancia y objeto por el Sr. Amador de los Rios en su *Historia crítica de la literatura española*, tomo VII, se dan curiosos detalles acerca de la batalla de Toro, y se consigna el odio que la de Aljubarrota habia engendrado en los pechos castellanos, declarando que «antes se dejarian sojuzgar de moros ynfieles, dexandoles guardar su fe catolica, que de gentes de Portugal» (Cap. X.)

(2) Pulgar; crónica part. II. *Ficieron algunas limosnas é otras obras pias que habian prometido por la victoria que á Dios plogo les dar: especialmente* (añade) *fundaron un monasterio de la Órden de Sant Francisco, cerca de dos puertas de la cibdad: que se llama la una puerta de Sant Martin, la otra la puerta del Cambron. E mercaron algunas casas que estaban cercanas a aquellas puertas de la cibdad, que fueron derrocadas* (las casas) *para fondar aquel monasterio, segun esta manificamente edificado á la invocacion de San Juan, el cual se llama hoy* San Juan de los Reyes

Alonso Alvarez de Toledo, dícese por algunos que pensó en un principio la ilustre fundadora destinarlo á Colegiata, pero que habiendo despertado este proyecto celos en el Cabildo toledano, lo dedicó á frailes franciscos, llevando allí los que ántes estaban en el convento de la Concepcion. Pero algunos rechazan tal aserto, y á nuestro juicio con valiosas razones para ello, asegurando que desde su principio fué el pensamiento de la fundadora edificar templo é iglesia para frailes franciscanos (1).

Gran prisa se dió la reina en la construccion de la nueva casa religiosa, queriendo sorprender á su marido, trabajando con tal propósito hasta 226 maestros de cantería con sus respectivas cuadrillas, sorpresa cuya satisfaccion no pudo gozar, pues fuese por especial carácter de Fernando (muy comun por desgracia en el mundo, de no dar á conocer la satisfaccion que se siente en cambio de árduos cuidados por ofrecerla), ó porque en efecto no le pareciese todo lo grande y digno que esperaba, así lo manifestó á su régia consorte, que por deferencia, ó porque tampoco respondia á sus deseos convino en ello. Acaso esta primera impresion y este descontento al ver las primeras obras fué causa de las maravillas artísticas que allí realizó en la parte ornamental, el hasta no hace muchos años desconocido autor de la mejor obra que en España nos dejó el arte ojival en el postrer período de su vida, como última y brillante llamarada de luz que se extingue.

Acabamos de aludir al autor de aquella obra maravillosa, y aunque no podemos detenernos hoy en la disquisicion ya hecha anteriormente sobre tan importante materia por personas de grande competencia y erudicion, lícito por lo ménos ha de sernos apuntar el nombre del célebre Juan Guas, que mencionó el primero por los años de 1850 el Sr. Quadrado en la obra *Recuerdos y bellezas de España*, sin embargo de lo cual todavía siete años despues se consignaba en la *Historia de los Templos de España* que era desconocido el autor de tan notable obra arquitectónica, áun cuando despues, y en el mismo libro, páginas adelante, se dió ya cuenta del feliz hallazgo, pero sin citar para nada á Quadrado. El nombre del inspirado artista habia claramente aparecido en una inscripcion de la capilla de San Justo, y *justo* es que consignemos las palabras con que dá cuenta de tan importante descubrimiento el primero que lo mencionó; ya que despues le hayamos visto sin razon preterido por todos los que se han ocupado del importante hallazgo.

Dice así el Sr. Quadrado: «*Nadie* se acordaba de Juan Guas, nombre bien conocido en los libros de fábrica de la catedral, *hasta que lo descubrimos en una oscura capilla de San Justo* unido al glorioso timbre de arquitecto de San Juan de los Reyes.»

«Registrando las capillas de la nave derecha (de San Justo), donde hizo menor estrago la reforma, llamó nuestra atencion en la de la Candelaria, no por cierto el retablito harto desairado aunque del Renacimiento, sino la figura de un hombre arrodillado con trage de capa y espada; y levantando los ojos á la inscripcion que corre por el friso, inesperado hallazgo vino de repente á conmover de júbilo nuestro pecho. El arquitecto de San Juan de los Reyes, el creador desconocido de aquel prodigio del arte, Juan Guas, revela allí su nombre á la posteridad, que no ha tropezado al parecer con él, dejándolo hundirse en el olvido: allí está su figura, allí su capilla, allí probablemente su entierro, fuera de su magnífica obra, en la cual se abstuvo de poner áun la firma.» Dice la inscripcion: «*Esta capilla mandó azer el onrado Juan Guas, maestro mayor de la Santa iglesia de Toledo, maestro menor de las obras del rey D. Fernando é de la reyna Doña Isabel, el cual fizo á San Juan de los Reyes: esta capilla fizo María Alvarez, su mujer, y acabose año de MCCCC...*»

El nombre de Juan Guas ya constaba en los libros de fábrica de la catedral, por los años de 1498, y hasta la cantidad diaria que ganaba: 150 maravedis.

Despues de este descubrimiento ocupáronse del mismo, segun va indicado, los autores de la monografía *San Juan de los Reyes*, en la obra citada, *Historia de los templos de España*, aunque al principio confundiendo una estátua orante de relieve que hay en el retablo, con golilla y espada, de época marcadamente posterior, con la representacion iconográfica del verdadero Juan Guas, que despues apareció en el muro que ocultaba el retablo, de donde se copió al lápiz el retrato de Guas mas adelante en la misma obra, y despues en un facsímile reducido, pero exactamente copiado en admirable cromo, que vió la luz pública en los *Monumentos arquitectónicos de España*.

Toca no escasa parte de merecimiento á las personas que despues de Quadrado y despues de los autores de la *His-*

(1) Puede consultarse sobre este punto la monografía dedicada á San Juan de los Reyes en la gran obra *Monumentos arquitectónicos de España*, monografía escrita por los Sres. D. José Amador de los Rios y D. Manuel de Assas.

toria de los templos de España, dieron mejor á conocer la inscripcion y la pintura mural; pero otorgando á cada uno lo que es suyo, no puede omitirse el nombre del primero que, por los años de 1850 dió á conocer la inscripcion ántes que ningun otro, y los que en 1857 ofrecian exactas noticias de la pintura mural, y copiaban, aunque al lápiz, el retrato del arquitecto Guas, siendo dos años más tarde (1859) cuando la Comision que tenia á su cargo la obra *Monumentos arquitectónicos de España*, se ocupó de este asunto, ayudada en sus trabajos con gran celo é inteligencia por ilustrados investigadores y amantes del arte (1).

(1) No creemos fuera de propósito, ya que necesariamente hemos tocado este particular, insertar por nota las siguientes ilustraciones:

En la obra que en el año 1857, se publicaba en esta corte con el título de *Historia de los templos de España*, se decia al ocuparse de San Juan de los Reyes terminantemente: «Ignórase á quién es debida la traza y direccion de este magnífico templo, atribuyéndose unánimemente el plano del edificio á Maese Rodrigo y Pedro Gumiel, porque en aquella sazon se hallaban en Toledo, dirigiendo algunas obras notables de la Catedral.» Pág. 22. Más adelante (pág. 71) al describir la parroquia de San Justo decíase en la misma obra hablando de las capillas de aquella iglesia. «La de la Candelaria, hoy conocida por la de la Caridad, que está situada en el mismo costado de la nave y á la izquierda de la de los Benizana, aunque más reducida, oscura y pobre que ésta, es sin duda alguna la más digna de ser visitada por los amantes de nuestras glorias, que al penetrar en su recinto no podrán ménos de sentirse hondamente impresionados al escuchar el nombre de su fundador, cuyos restos acaso reposan al pié de aquella ara humilde, sobre la que se levanta un retablo en que aun se ve su imágen.»

«En efecto, la fundacion de esta capilla se debe al desconocido génio que trazó la soberbia iglesia de San Juan de los Reyes, al inspirado intérprete del arte que tan á manos llenas derramó la inspiracion, la riqueza y la poesía en su melancólico claustro, y cuyo nombre tantas veces se ha preguntado con ansiedad por los entusiastas de nuestras glorias pasadas en presencia de aquella magestuosa mole, uno de los últimos, y acaso el más perfecto modelo de la caprichosa y fantástica arquitectura á que pertenece.»

«Nosotros, en los primeros artículos de esta obra, como todos los escritores que se habian ocupado de las cosas pertenecientes á Toledo, habíamos hecho cuantos esfuerzos caben en lo posible á fin de averiguar algo acerca del autor de la traza del magnífico monasterio; todo fué inútil; habiendo perecido, como ya consignamos en su lugar correspondiente, el archivo de esta iglesia en el incendio de su claustro, ningun dato habia suficiente á esclarecer el misterio en que se hallaba envuelto el nombre de su autor, quedando sólo el recurso de atribuírsele á este ó aquel arquitecto contemporáneo á su edificacion, aunque siempre con vaguedad y apoyados en indicios tan leves, que al fin han resultado sin fundamento plausible. Los distinguidos escritores D. Pedro José Pidal, D. José Amador de los Rios y D. Manuel Assas en sus respectivas observaciones acerca de este edificio, sospechan que tal vez la idea perteneció á Maese Rodrigo ó á Pedro Gumiel. Nosotros careciendo de documentos que atestiguasen otra cosa, nos limitamos á exponer la opinion más generalmente admitida, y que hasta cierto punto más visos de verdad presentaba.»

«Posteriormente el Sr. D. Ramon Parros, á quien ya hemos tenido ocasion de citar en esta obra, en su libro, que lleva por título *Toledo en la mano*, al ocuparse de la parroquia, ocasion de estas líneas, y describiendo esta capilla, dice, que su fundacion se debe á Juan Guas, arquitecto que hizo á San Juan de los Reyes, y cuyo retrato se encuentra en uno de los extremos del retablo que adorna el altar.»

«Esta noticia nos sorprendió tanto más, cuanto que en su *Toledo pintoresca* el Sr. Amador de los Rios, á quien segun dice el prólogo de dicha obra el Sr. Parros suministró datos importantes acerca de la imperial ciudad, no dá razon de semejante arquitecto.»

«Como es de presumir una de nuestras primeras diligencias al volver á Toledo á fin de recorrer los templos que no habíamos podido visitar en nuestra anterior estancia en el mismo punto, fué dirigirnos á la parroquia de San Justo y Pastor en donde se encuentra la capilla.»

«Efectivamente, casi á los pies de la nave colateral de la Epístola, y frente á la puerta de ingreso, vimos su arco peaño, cuya forma, al mismo tiempo que la ornamentacion que lo engalana, recuerda el que en una de las alas del crucero de San Juan de los Reyes daba paso á la sacristía, y que en su lugar hemos descrito.»

«Compónese este arco, formado de líneas curvas y rectas, de una ancha franja de hojas relevadas y varias molduras que la contienen y corren con ella por la archivolta, siguiendo los caprichosos ángulos del perfil del vano y de una sencilla verja de hierro que defiende la entrada de la capilla.»

«Esta, que es bastante oscura, contiene un retablo de madera dorada, compartido en recuadros de diferente magnitud, en uno de los cuales, y arrodillado ante la Vírgen, que ocupa el central, tallado en medio relieve y pintado y fileteado en oro, se ve un caballero, que por su traje y lugar en que se halla, sitio donde comunmente se colocaban estos retratos, puede afirmarse que es el del fundador.»

«Expresa quien sea este, junto con su nombre y calidad, una inscripcion que á la altura del piso rodea los muros, y en la que en caractéres góticos apenas se distingue la siguiente leyenda, que la oscuridad de la capilla hace de difícil lectura.

Es a apilla mandó fa er el honrado Juan Guas, maestro mayor de
la santa iglesia de Toledo é maestr min r de las obras del rey D. Fernando é de la reyna D ña Isabel, el ual fizo a Sant Juan de los Reyes...
esta capilla á Doña Maria de Ibares su mujer, é dejó a los testamentarios
. . . an de mil. . . v.

«Al trasladar el Sr. Parros esta inscripcion, hace algunas observaciones acerca de ella, que por juzgarlas oportunas trasladamos aquí, y dicen de esta manera:

«Los tres cortos trazos de la inscripcion que señalo con puntos suspensivos, no se pueden leer fácilmente; pero creo que en el primero podrá decir «*é dotó*» esta capilla, etc.,» el segundo acaso diga «*e falleció ó fenó* año de etc.; y el tercero indudablemente expresa la centena y decena de la muerte del fundador, pues la última palabra que se lee es «*mil*,» y luego concluye la cifra romana V, que es el cinco: yo creo que debe leerse así: en «*mil* CCCCLXXXV» porque en 1475 se estaba construyendo todavía San Juan de los Reyes, que no se concluyó hasta 1476, se entiende de la iglesia y claustro principal, pues el resto del convento tardó algunos años en terminarse, y por consiguiente no dijeran que lo habia hecho Juan Guas si hubiese muerto ántes de acabarla; no puede ser, pues, la fecha 1475, porque ya en ese año era maestro mayor de la Catedral Enrique Egas, y por lo tanto no podria la inscripcion suponer al Juan Guas desempeñando esa plaza. Parece en consecuencia, que la unidad V que vemos expresada debe corresponder á la octava decena del siglo XV que es la única que queda interpuesta entre 1475, que no pueda ser por un concepto, y 1495, que tampoco lo puede ser por otro.»

Hasta aquí, el autor de la monografía, en la obra *Historia de los templos de España*.

Respetando el parecer del Sr. Parros, creemos, sin embargo, que si aparece en los libros de la Catedral Juan Guas, segun hemos indicado en el texto, por los años 1494, lo natural es que ese guarismo V forme parte del año 1497 sin que obste el que Enrique Egas fuese maestro mayor de la Catedral, porque áun suponiendo que lo hubiese dejado de ser Guas, ó que no lo fuese todavía, no por esto dejarian de darle en la inscripcion el título que durante algun tiempo habia llevado en vida; sobre, que muy bien pudieran existir diferentes maestros mayores en un período determinado de tiempo, como sucede hoy, que á veces dentro de un mismo año, cambia la direccion facultativa de una obra. Tambien creo que sea posterior la fecha la Comision de Monumentos en su obra de los Arquitectónicos de España, demostrándolo la inscripcion perfectamente interpretada y leida por el Sr. Cruzada Villaamil, la cual no dice que finó en dicho año Guas, sino que se acabó la capilla, y esto debió suceder despues de su muerte. Véase la inscripcion tal como aparece

No es este lugar oportuno para hacer la descripcion de aquella verdadera maravilla del ojival estilo, obra en cuyos detalles han creido encontrar algunos arábigas influencias, sin tener en cuenta que muchos, si no todos, de los elementos que se creen tomados por el arte cristiano del mahometano, existian ya en aquél, sin sufrir solucion de continuidad la tradicion artística. Algo más se advierten las influencias platerescas del Renacimiento, principalmente en la portada lateral del Norte; viéndose ya claramente el triunfo del invasor arte antiguo, que sofoca y ahoga los últimos suspiros del ojival, en la fachada principal, mandada hacer por Felipe II (á la sazon Príncipe de Astúrias, en 1553) á Covarrubias; pero que, ó por falta de fondos, ó por cualquiera otra causa, no se llegó á realizar, corriendo ya el año 1610 cuando se llevó á cabo (1).

Bien quisiéramos, áun á riesgo de hacernos merecedores de que se nos aplicase el conocido precepto *non erat in locus*, podernos detener, con pretexto del objeto principal de esta monografía, en hacer la descripcion de la magnífica sillería ojival, debida á Juan Millan de Talavera, que en 1494 otorgaba escritura obligándose á terminar tan magistral obra en el término de dos años, cumpliendo su promesa. Desgraciadamente tal descripcion es imposible, porque destruyó la sillería bárbaro é innecesario incendio, prendido por las huestes del *Capitan del siglo*, por nuestros vecinos traspirenáicos, que al tratarnos con dureza viendo el abandono ó la destruccion de nuestros monumentos, podian recordar que grandísima parte de ellos fueron destrozados impíamente por sus vandálicas legiones: incendio que tambien destruyó el magnífico claustro, dejándolo en el estado en que hoy se encuentra, *para honra y gloria* de sus ilustrados incendiarios, que agitando desde entónces sus destructoras teas, no han vacilado en aplicarlas, como castigo providencial, ébrios de inconcebible furor, á los más queridos monumentos de su moderna Babilonia.

---

y en facsímile, en dicha obra de los *Monumentos arquitectónicos*, la cual inscripcion termina «é esta capilla fizo MARÍA IUARS, SU MUJER, I ACABOSE EL AÑO DE MILL CCCCXCVII.»

En la misma historia de los templos de España, al final del tomo en que se ocupa de San Juan de los Reyes (pág. 121), se inserta una advertencia, en la cual se dice, sin tener en cuenta lo copiado anteriormente, y que allí aparece en la pág. 71, que «recientemente año de 1857 cuando ya habia dado cuenta de ello Quadrado en 1850 el laboriosísimo é inteligente rebuscador de antigüedades de Toledo Sr. D. Sixto Ramon Parros, en un rincon, si así puedo decirse, de la parroquia de San Justo y Pastor, encontró una inscripcion gótica en que se consigna que *el honrado Juan Guas, maestro mayor de la Santa Iglesia de Toledo, é Maestro minor de las obras del Rey D. Fernando é de la Reyna D.ª Isabel fizo á Sant Juan de los Reyes.*»

Se estiende á seguida en consideraciones sobre la importancia del descubrimiento, y dá cuenta á continuacion, de cómo al querer colocar devota cofradía un San Antonio en el centro del retablo de la capilla, apareció detrás la pintura que representa á Juan Guas y su familia, descubriendo que no era el caballero arrodillado del retablo, como, equivocadamente en esto, creyó ver Quadrado, y los que despues de él lo repitieron, sin fijarse en que á tal suposicion se oponia abiertamente el traje del caballero, perteneciente á la época de Felipe II, ó principios de Felipe III, y el cual quizá pudiera ser algun descendiente del ilustre arquitecto de San Juan de los Reyes.

A dicha advertencia acompaña un dibujo copiando perfectamente la cabeza de Juan Guas, tomada de aquella pintura mural.

El descubrimiento de este retrato, atribúyese en la obra citada de los *Monumentos arquitectónicos* (1859) á nuestro apreciado amigo el Sr. Cruzada Villaamil, usando la Comision de estas palabras: «Notamos en lugar oportuno que era debida al distinguido jóven D. Gregorio Cruzada Villaamil la rectificacion de la leyenda existente en la capilla de la *Caridad* (ántes del Cristo á la columna), sita en la iglesia parroquial de San Justo y Pastor, donde constaba el nombre del arquitecto que *fizo* á San Juan de los Reyes; y cúmplenos ahora consignar que no solamente desempeñó el Sr. Cruzada aquel encargo á satisfaccion de esta Junta, sino que, segundando con suma inteligencia y noble celo sus deseos é indicaciones, *logró tambien descubrir* los VERDADEROS RETRATOS DE JOHAN GUAS, SU MUJER É HIJOS en la referida capilla, desvaneciendo así los errores en que se habia incurrido sobre este punto, y conquistando para las artes un precioso monumento de pintura mural de fines del siglo XV. Suyo es pues, el galardon debido á tal descubrimiento, segun oportunamente tuvo esta Comision la honra de hacerlo presente al Gobierno de S. M. quien se dignó significar al Sr. Villaamil su agrado dándole públicamente las gracias» (*a*).

Ya hemos visto que la inscripcion era conocida desde 1850 en que la dió á luz el Sr. Quadrado, y el retrato de la pintura mural desde 1857, en que se dió noticia del hallazgo y se publicó el dibujo de la cabeza en la citada obra *Historia de los templos de España*.

Acerca de Juan Guas, decíase en la misma obra de los *Monumentos arquitectónicos*, que es lástima no sea conocida, ya que se sabe es el autor de la traza, y se posee su dibujo original de la parte principal de tan magnífico templo, la patria y el orígen. «Que suena de antiguo este apellido en Valencia y Cataluña es indudable, pero el haber trabajado nuestro Johan desde 1459 como arquictecto y escultor en la bella portada de *los leones* de la Catedral toledana, bajo la direccion de Anequin de Egas, natural de Bruselas, y la no ménos importante de pertenecer dicha portada á un gusto y estilo de arquitectura propiamente germánicos, nos llevan á sospechar que pudo tal vez ser flamenco. Recibe esta sospecha alguna fuerza de documentos posteriores (*b*), y no carece de verosimilitud atendida la numerosa pléyade de arquitectos, estatuarios y pintores de aquella nacion, que por los mismos dias (y áun en años posteriores) vienen á España. Nosotros nos limitamos, no obstante, á indicarla, desprovistos de más fehacientes documentos.»

Con razon se presenta con prudente desconfianza esta conjetura, pues ni el trabajar á las órdenes ó en compañía de tal ó cual artista, prueba ser de una misma nacionalidad, ni que el arte de la obra á que coopera tenga caractéres que puedan autorizar á que se les llame germánicos, demuestra que lo fuera, el que trabajando á las órdenes del artista extranjero, no hacía más que sujetarse á sus dibujos y trazas; ni el que un descendiente suyo, tome para su fundacion por patrono á un flamenco, demuestra otra cosa que relaciones de familia, y áun si se quiere parentesco que puede ser hasta de afinidad. Mientras pruebas mayores no se aduzcan para dar á Juan Guas patria extrana á la nuestra, creemos no debe privársenos de llamar compatriota al célebre autor de San Juan de los Reyes.

(1) Cean Bermudez copia la siguiente órden de Felipe III. «Por parte del guardian y frailes de San Juan de los Reyes me ha sido hecha relacion que por mi mandado se ha acabado la portada de su iglesia, y que faltan los santos que ha de llevar y puertas, que segun la planta que yo señalé hecha por Juan Bautista Monegro, y la que los señores Reyes Católicos dejaron hecha de la plazuela que está antes de la iglesia, ha de llevar un pretil con bolas y pilares que la cierren con mis armas reales.» Y manda que para hacerla se dé la piedra que no sirva en el alcazar. Madrid á 10 de Enero de 1610.

(*a*) *Gaceta* del 13 de Noviembre de 1859.

(*b*) Notable es entre otros la *Tabla de Registro de las Capellanías* de San Justo y Pastor, donde consta que Ana Guas, hija de Francisco, instituyó patrono de la capellanía allí fundada por su familia, á un D. Francisco de Rojas Van Ousen, vecino de la corte. Descendiendo Van-Ousen de flamencos, y tomándole Ana Guas por protector de su Capellanía, áun residiendo fuera de Toledo, no hay gran repugnancia en admitir que pudiera ser deudo de sus padres.

Afortunadamente, del claustro pudo salvarse no escasa parte, que permite al viajero y al artista reconstituirle en su fantasía, ya que no pueda realizarse tan importante restauracion, porque apenas nos queda tiempo en este pobre país, despues de pagar á fabulosos precios los medios de destrozarnos mútuamente, para preparar nuevas luchas y empezar de nuevo, como incansables Sísifos de la desolacion y la ruina.

III.

Si bien, como dijimos poco hace, no creemos oportuno hacer detallada descripcion del interior del templo y claustro, cuyos restos aún se conservan, juzgamos necesario detenernos, aunque tambien ligeramente, en la del exterior, puesto que en él se halla, y de su ornamentacion forma parte, la cruz que sirve de principal motivo á esta monografía.

Graciosos y esbeltos estribos, que forman un solo machon con cada uno de los pilares agrupados del interior, dividen los entrepaños del ábside, del crucero, de la torre y de la nave; estribos que rematan con pináculos profusamente adornados de frondas; y para que aparezcan más ligeros, y sin la pesadez que producen los frentes lisos, enriquecidos éstos con columnillas y gabletes. Sendas estátuas los adornan hácia la mitad de su altura; estátuas que en el ábside son de reyes de armas.

De las dos zonas que, como en el interior, comparten tambien la parte exterior de este edificio, está adornada con séries de arcos ornamentales la inferior, y la superior con ventanas-ajimeces de la misma clase, unos y otras enriquecidos con tracería en los entrearcos, conservándose en los huecos de los ajimeces de la segunda gran parte de los grillos y cadenas que se quitaron á los cautivos cristianos, libertados por los Reyes Católicos en la conquista del reino de Granada; trofeo glorioso, que forma una manera de ornato tan original y característico, que no se concibe aquella parte del edificio sin tan elocuentes testimonios de la piedad de la gran Reina.

Bien dibujados y armónicos antepechos, coronan esta parte del monumento y la torre de la interseccion del crucero, rematando en la última con bella crestería.

Contiguo á la iglesia, por el lado de la Epístola, se extienden los restos del célebre claustro, cuya restauracion sería una de las obras que más honrarian al Gobierno, á la compañía ó al particular que la realizase; y al lado del Evangelio, tambien adherida al templo, desde la imafronte hasta la segunda capilla, la de la Venerable Órden Tercera.

«Junto á ésta, en el compartimiento inmediato, se observa la portada principal de la iglesia, constituida por un *arco semicircular abocinado*, sobre *jambas sesgadas*, adornado con un conopio y flanqueado por dos pilares á cada lado, que rematando en agujitas, encierran en los entrepaños estátuas cobijadas por doseletes. Otras estátuas se ven en las jambas de la puerta. Por encima del arco, y á la altura en que las agujitas se plantan sobre los pilares, corre una cornisa, sobre la cual se levantan dos *sobreconopios florenzados*, extrañamente incluidos uno en otro. En el centro de ellos, un nicho contiene una estátua, y en su ápice se divisan los blasones de Castilla y Aragon, con el águila por soporte, y más arriba una cruz, con que remata la puerta. Dió la traza de esta portada Alonso de Covarrubias; pero su diseño debió sufrir algunas alteraciones por no haberse acabado de ejecutar la obra bajo la direccion de aquel artista, sino despues de su muerte, segun ya indicamos en 1610, época en que nuevos estilos arquitectónicos habian ya reemplazado al ojival, viéndose por lo mismo en la tal construccion chocantes mescolanzas de caractéres propios de diferentes gustos» (1).

Conformes en parte con este juicio del erudito é infatigable investigador de la historia del arte en nuestra patria, no podemos ménos de consignar, para honra del buen gusto que distinguió siempre á los artistas españoles del Renacimiento, que casi siempre, y en el presente caso mucho más, las obras de estos artistas tienen por carácter marcadamente propio, el haber sabido adunar elementos tan discordantes como los que son determinativos del arte greco-romano y los que prestaron su espiritualismo y su uncion religiosa al arte cristiano por excelencia.

(1) D. Manuel de Assas.

IV.

Bajo el lápiz de aquellos artistas, el Renacimiento invasor no es tirano que pretende borrar hasta el recuerdo del arte con quien lucha, y á quien vence, sino hermano preferido en aquellos momentos, y que, como si se doliera de la postergacion de su hermano, se une á él con cariñoso abrazo y sólo poco á poco y lentamente le abandona, cuando las corrientes de la despótica moda le llevan en marcha decidida y franca por el camino del antiguo.

Y es que el arte ojival, agonizante, se imponia por el pensamiento al nuevo estilo que renacia. Es que, como ya hemos dicho en otra ocasion, aquel arte, áun en los últimos suspiros de su existencia, conservó, aquel sello de espiritualidad y de misticismo que resultaba siempre armónico en el pensamiento general de la obra, como inspirado en la misma idea, nacido de los mismos orígenes y encastado en el mismo estilo.

Ya lo hemos dicho antes de ahora. En las obras de esta última época del arte ojival, no se encuentran esos caractéres de decadencia desacordes con la tradicion artística, que de exageracion en exageracion llegan á los más inexplicables extravíos del mal gusto en los tiempos posteriores al Renacimiento, porque, aquel arte propio y representativo de una idea, que le dá vida, le anima y le sostiene, llega hasta sus últimos adeptos, inspirado en un mismo ideal, mientras el arte pagano vuelto á generalizar en el siglo XVI, y teniendo en esta época sólo por principal propósito la imitacion de elementos extraños, no nacidos al calor de propias ideas y armónicos con ellas, á medida que se alejaba de sus primeras imitaciones, tuvo que caer, falto de idea generadora, en los delirios del barroquismo y de Churriguera.

Por eso hallamos hasta en las obras de transicion del arte ojival al del Renacimiento, aquel inexplicable encanto, aquel admirable espíritu, aquel sentido estético en que siempre se refleja la idea cristiana, que encuentra su genuina expresion artística en el arte ojival, levantando nuestras miradas y nuestro pensamiento al cielo con sus líneas verticales y con sus agrupaciones, siempre en direccion ascendente, hasta terminar y perderse en un solo punto, confundido en el espacio con el azul del firmamento, como se eleva la oracion cristiana á las regiones de lo infinito, llevada por la fé consoladora, llena de eternas promesas y de santas esperanzas.

Cierto que el Renacimiento empieza á prestarle los científicos preceptos del arte antiguo en los últimos años de la centuria décimaquinta y en los primeros de la décimasexta; cierto que su influencia se refleja en las últimas obras del arte ojival, principalmente en la estatuaria; pero en manos de los artistas educados en la anterior escuela, las máximas del Renacimiento sirven sólo para prestar mayor belleza á sus obras, haciéndolas contribuir al mejor éxito de la composicion artística, que inspirados en su ideal propio han concebido, pero sin que abandonen por esto la idea generadora del arte y estilo á que vivieron dedicados.

Tan ciertos son estos juicios, como que hasta en los períodos en que el Renacimiento impera por completo en nuestra patria, las obras artísticas conservan siempre el recuerdo de las tradiciones religiosas, que inspiraron á los maestros de los siglos anteriores; no logrando por ventura, perder la manera cristiana que tanto distinguió en todas épocas á los artistas españoles, y que animando á cuantos contribuian á la creacion del monumento de igual modo, le daban aquel carácter de unidad inimitable que los caracteriza.

El arte, fiel intérprete de cada época, se desvía en nuestra patria del ideal clásico: no es la expresion de las nuevas sociedades hasta que logra tener un sello original y propio; y no lo abandona ni lo pierde, sino en el momento en que entibiada la creencia, se aparta con ella de los artistas la fecunda fuente de su inspiracion y el genuino espíritu de unidad que á todos igualmente animaba.

Arte el nuestro vigoroso y propio, como escribe un docto crítico en una de sus notables monografías publicadas en esta obra (1), «áun aceptando las enseñanzas del clasicismo; áun ofreciéndose enamorado de cuanto priva á orillas del Tiber ó del Arno; áun sintiendo la restauracion greco-romana casi con la misma fuerza que pudieron sentirla

---

(1) Tubino.

Médicis y Leones, mostróse España distante de llevar las cosas hasta el extremo violento en que allí se exhibieron, y refrenándose por propio acuerdo, supo concertar la sensual manera de ser del Renacimiento romano y florentino con las exigencias austeras de la Religion católica que profesaba. Mientras Italia asocia en nefando consorcio el realismo, no siempre decoroso, del arte pagano con la pura idealidad cristiana; mientras allí se usa enriquecer templos y claustros con torsos que engendró el cincel politeista, y pinturas producidas por la paleta católica, buscando su inspiracion en el Olimpo, el arte español, reflejando la disposicion de los ánimos, siendo fiel mensajero de las esperanzas más ardientes y símbolo del comun deseo, acepta la forma de la restauracion greco-latina, pero refrigera su espíritu en la fuente mística, si ya no es que la rechaza por completo.»

El arte, á pesar de entrar al acercarse el fin de la centuria décimaquinta en los senderos del Renacimiento italiano, por donde habia de caminar despues más desembarazadamente, conservaba siempre las buenas tradiciones de la época ojival, sostenida por aquella escuela de artistas que floreció en España en los centros de su actividad intelectual.

Estas observaciones que nos sugeria el estudio del sepulcro de D. Juan II en la Cartuja de Miraflores, acuden tambien á nuestra memoria al estudiar no sólo la notable cruz que ahora nos ocupa, sino el templo todo de San Juan de los Reyes, en el que se encuentra, lo mismo en los primeros trabajos de Juan Guas, que en las obras posteriores, ese carácter especial que el arte cristiano toma en nuestra patria, y con el cual triunfa áun muriendo, sustituido por el Renacimiento; y el exámen de las obras del artista que labró aquellos sepulcros, del célebre Gil de Síloe, y de las de su hijo Diego, nos dá por resultado una relacion tan íntima entre ellas y el templo de Juan Guas, que viene á justificar nuestra creencia acerca de que este fuera español, y no extranjero, como se ha indicado, y ya dijimos anteriormente.

V.

En la cruz que estudiamos, y que se encuentra en la portada del convento, encima de un vano y dentro de una hornacina, formando admirable grupo con la Vírgen María y el apóstol San Juan, á los lados del sagrado instrumento de la pasion y muerte de Jesús, nótanse las condiciones esenciales del período por que atravesaba el arte al labrar aquellos simulacros diestro escultor por los dibujos de Guas, si ya no la esculpió él mismo, como lo hacian por aquel período la mayor parte de los arquitectos, que se dedicaban igualmente á la Arquitectura y á la Escultura, no faltando quien cultivase á la vez tambien la Pintura. La forma facetada de la cruz, sus proporciones, la parte técnica de las delicadas hojas que la cubren como afiligranado follaje, la ejecucion y plegado de los paños, el modelado de las figuras, y del pelícano que surmonta la cruz, todo está revelando el profundo y detenido estudio del natural, que forma uno de los caractéres esenciales del Renacimiento; pero el simbolismo que en todo este grupo se advierte, así en las hojas que recuerdan la viña mística enlazándose á la cruz del Redentor; el pelícano, emblema ó símbolo del Hijo de Dios (1); la admirable expresion de la Vírgen y del discípulo querido profundamente abismado

---

(1) Objeto el ave que surmonta esta cruz de piadosas tradiciones, (y hasta nosotros la hemos visto en algun templo de Andalucía recibiendo culto), como símbolo de Jesucristo segun unos, y de la Iglesia segun otros, no creemos fuera de propósito trascribir lo que acerca de este ave se lee en la *Enciclopedia teológica de Migne.*

«PELÍCANO, *Pelecanus et Onocrotalus.* Para Linneo, todos los pájaros palmípedos, que son los que tienen cuatro dedos reunidos por una membrana, y que presentan además como principal carácter una parte de la faz desnuda de plumas, componian su gran género *Pelicanus.* Cuvier ha dividido los pelícanos, en pelícanos propiamente dichos, en Cormoranos, en Fragatas y en Fous.

Cuatro especies componen el género Pelícano, y todas de gran talla. Los rios, los lagos y las costas marítimas son los lugares que frecuentan indistintamente. Nadadores hábiles y voladores excelentes, los pelícanos se sirven de uno y otro medio para hacer la guerra á los pescados, que constituyen su principal alimento.

El pelícano blanco, *Pelecanus onocrotalus,* de Linneo, es de un blanco ligeramente teñido de rosa claro en todo su plumaje; las extremidades sólo son negras. La parte posterior de la cabeza está adornada por un grupo de plumas largas y afiladas; la piel desnuda de su faz es de un blanco-rosa, y la que pende bajo el pico en forma de bolsa de un amarillo claro. Su talla varía de cinco á seis piés. Estos caractéres son propios de los pelícanos adultos, pues cuando jóvenes, y áun de uno y dos años, tienen el plumaje de color ceniciento y las partes de la piel desnudas, de tintas lívidas, lo cual indujo en error á los naturalistas, que tomaron á los pelícanos blancos jóvenes por una especie aparte, á la cual dieron el nombre de PELÍCANO MORENO, *Pelecanus fuscus;* distincion que ha desaparecido con los adelantos de la ciencia.

El pelícano blanco, cuyo nombre no puede oirse sin que acuda al punto á la memoria la fábula á que ha dado orígen y de que hablaremos en breve, lo

éste en la contemplacion del amor divino, y expresando aquella la triste resignacion de la Santa Madre, la inmensidad de su pena, comparable sólo á la inmensidad del Dios humanado, que llevó en su seno; el *movimiento* de ambas figuras, dentro todavía del más encantador y natural purismo, la esbeltez de una y otra estátua, el plegado de los paños, que aunque estudiados por el natural, todavía conservan no poco de aquella manera angulosa tan característica del estilo á que pertenecen, todo nos está revelando al artista encastado en la nueva escuela, y que si bien siente las corrientes del Renacimiento, las hace servir para prestar mayor encanto á sus obras, para enlazar los primores de la ejecucion y los buenos preceptos del tecnicismo artístico, con el sentimiento idealista y puramente cristiano que le animaba.

Como si la obra que estudiamos hoy y todas las que enriquecen el admirable monumento de San Juan de los Reyes, no fuera suficiente para convencernos de esta verdad, y de la manera de ser propia del inspirado artista, el estudio de la pintura mural de que ya nos ocupamos y en la que se encuentra su retrato, confirmarian nuestros juicios. La expresion de aquella fisonomía, aquella modesta compostura, aquel sencillo y español traje, nos revelan el carácter del arquitecto y confirman nuestros juicios. En aquella fisonomía tranquila en que se ve al sincero creyente esperándolo todo de su santa creencia, y ofreciendo sus obras y su amor en union de su esposa y de sus hijos al Dios humanado, no se revela ni la más pequeña influencia extraña, ni el más pequeño reflejo de paganismo. Es todavía el artista cristiano de la rancia escuela castellana, creyente, piadoso, amante de sus hijos, y que lleva á la obra de su inteligencia la virtud y la fé de su espíritu y de su corazon.

---

mismo que todos sus congéneres, debia, á causa de su organizacion especial llamar la atencion de los observadores Así conocemos sus costumbres hasta en sus más minuciosos detalles. Sounim durante su viaje á Egipto, ha llevado la observacion hasta estudiar el vuelo especial de este ave. Ha notado que es entrecortado, es decir, que bate las alas ocho ó diez veces seguidas, que despues las extiende y se deja ir, y que así continúa alternativamente durante su marcha por el aire. Esta manera de progresion sólo puede ser comparada á la de los alcones y de las águilas, con la diferencia de que el batir de las alas en los últimos es excesivamente variable.

El vuelo fácil y sostenido de un pájaro cuya talla iguala ó supera á la de la misma cigüeña, cuyo peso, al decir de Gesner y de Aldovrando es de 24 ó 25 libras, produciria admiracion, si no conociésemos algunos hechos especiales de esta clase de pájaros. Los recursos y los medios que ponen las aves en movimiento, llegan en los pelícanos á su último grado. Las alas son muy extensas, agudas, estrechas, y los músculos pectorales muy fuertes... De la sola inspeccion del esqueleto del pelícano se puede deducir que este ave ha de estar dotada de grandes condiciones para la gran potencia de su vuelo, porque todos sus huesos están provistos de un vastísimo canal aéreo. Esta circunstancia, que es comun á todos los pájaros, pero en proporciones más ó ménos grandes, no habia escapado á los antiguos, solamente que veian en ella algo singular. Aldovrando y el P. Dutertre se sorprendieron de hallar unos huesos tan fuertes y tan trasparentes, enteramente desnudos y absolutamente desprovistos de tuétano ó médula.

Sin necesidad de aducir como prueba los largos viajes que emprende, bastaria con citar las evoluciones que ejecuta cuando ejerce su industria sobre la superficie de las aguas, poniendo en juego todos los diversos medios que emplean los demás pájaros pescadores. Jamás espera á su presa al paso como hace el Heron, sino que la busca nadando como las Horles, y sumerge casi todo su cuerpo para cogerla. Otras veces rasa la superficie de las aguas, se balancea como el Martin Pescador á mediana elevacion, se precipita violentamente sobre ella, se levanta, se deja caer de nuevo y continúa esta evolucion hasta que la bolsa de que está provisto se encuentra completamente llena. Otras veces se eleva á grande altura y se deja caer á la manera del Cormoran, pero sin perseguir jamás en el fondo del agua la pesca que ve desde las regiones aéreas.

El pelícano tiene sus horas de reposo y sus horas de caza ó de pesca. La mañana y la tarde son las épocas del dia en que ejerce su industria. Para ello elige siempre un paraje donde el pescado abunde, y cuando el producto de su pesca es bastante considerable para llenar una parte de su estómago y la capacidad de su bolsa, entónces se retira á un punto conocido de la orilla, provoca la regurgitacion del contenido de aquella, oprimiéndola contra su pecho, come hasta la saciedad, y digiere en reposo hasta que nuevas necesidades le advierten que ha llegado el momento de hacer su cotidiana pesca vespertina.

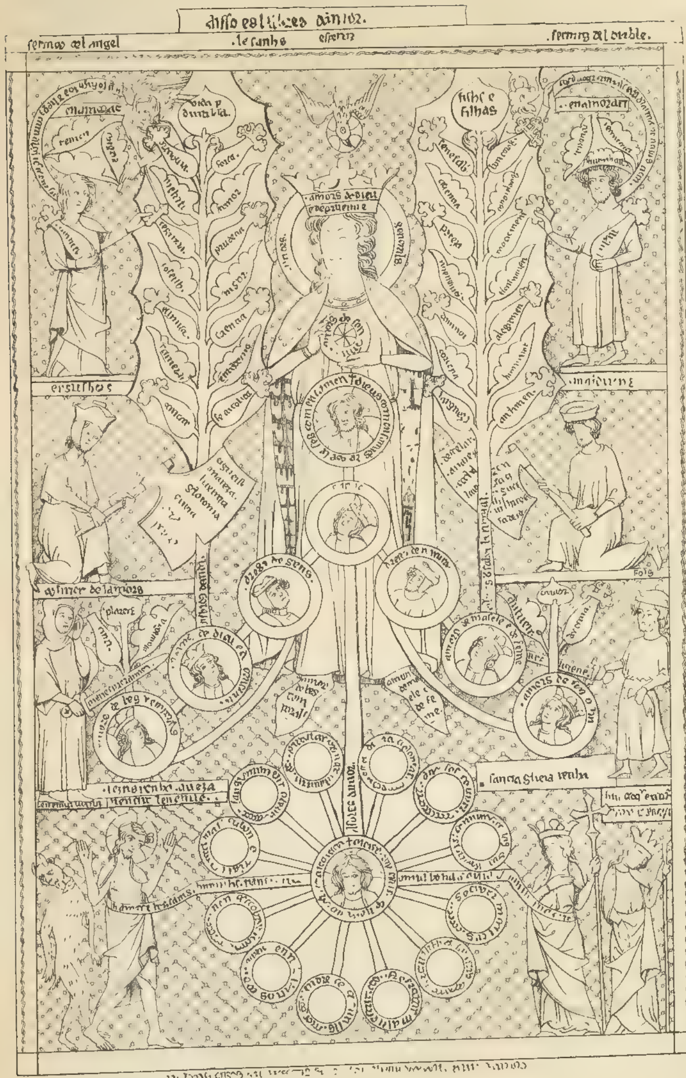
Buffon cree que podria aprovecharse este instinto del pelícano para la industria de la pesca, á la manera de lo que se hace con los Cormoranos.»

No hay pájaro que no demuestre hácia sus hijos el mismo amor que el pelícano, y sin embargo á este último es al que se cita como admirable ejemplo de amor maternal. La decision del Phenicoptero, que se precipita en medio de las llamas para salvar á sus hijos (fábula caida en desuso desde que hubo muchas otras que contar), es nada en comparacion de la ternura supuesta del pelícano. En uno y otro caso existe el sacrificio de sí mismo, pero el primero se arroja ciegamente y muere como toda madre, que no escuchando más que el grito de su amor se arroja olvidándose de sí misma en medio del incendio donde sus hijos van á perecer, mientras el segundo se inmola porque sabe que sus pequeñuelos, amenazados de muerte, quieren volver á la vida. El sacrificio de un ave que se abre el pecho para que su sangre dé la salud á sus hijos, tiene un sello de grandeza, que deja fácilmente comprender la sublime abnegacion cristiana, que dió vida á tal símbolo, completamente fabuloso, y que tiene su orígen en el hecho, ligeramente observado, de ver sacar al pelícano la comida de la bolsa que lleva bajo el pico, y por consiguiente delante del pecho, para dárselo á sus polluelos.

Este símbolo ha sido empleado en los místicos tiempos de la Edad-media y áun de la moderna en varias iglesias, no faltando ejemplo de ello en las vidrieras pintadas. El P. Cahier ha explicado extensamente este símbolo en el texto de las vidrieras del siglo XIII de la catedral de Bourges. Se encuentra algunas veces el pelícano en lugar del águila en el coro de algunas iglesias de Inglaterra, así como en la catedral de Norwich; y David escribe en su obra titulada *Antiguos Ritos*, que habia otro en la catedral de Durham, ántes de haber sido reformada. Creuzer cita columnas cristianas, cuyos capiteles están adornados de pelícanos, y nosotros hemos alcanzado en una iglesia de Granada, que no podemos recordar cuál fuera, por ser este recuerdo de los primeros años de nuestra vida, haber visto un pelícano en los altares, como emblema de la Sagrada Eucaristía.

MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGUEDADES.

Edad media | Arte crisuano. | Dibujo Paleografico



DIBUJO DE LA PRIMERA LAMINA DEL CODICE TITULADO

EL BREVIARIO DE AMOR

que se conserva en el Monasterio del Escorial.

EL BREVIARIO DE AMOR.

CÓDICE DEL SIGLO XIII

QUE SE CONSERVA EN LA BIBLIOTECA DEL ESCORIAL:

POR

DON JOSÉ FERNANDEZ MONTAÑA,

PRESBÍTERO.

(1) 

UCHAS y muy bien cortadas plumas escribieron largamente sobre el territorio, lengua, literatura, poetas y trovadores provenzales y llemosines; pero muy pocas se acordaron del célebre Matfre Ermenguad de Beziers, autor de varios poemas en llemosin y de la obra preciosa el *Breviario de Amor*. Entre los escritores que trataron de aquel bellísimo país, de su lenguaje y producciones literarias merecen particular recuerdo el sabio Raynouard, que en su obra magnífica *Choix des poesies originals des troubadours*, y tambien en su *Lexique Roman* nos ha dejado inapreciables documentos literarios y gramaticales para conocer y apreciar la literatura y lengua de los trovadores. Asimismo haremos aquí mencion honrosa de M. Guessard por las excelentes publicaciones de sus *Grammaires romanes inedites du trezième siecle:* del diligente Federico Diez, que nos dió su *Poesie des Troubadours*, obra que tradujo y añadió despues en 1845 M. Roisin: del incansable Fauriel, que supo esclarecer la lengua y la historia de las gentes del Languedoc en sus tres volúmenes de la *Histoire de la Poesie Provençale:* del muy erudito Chean de Notre Dame, que ha dado á luz una obra titulada *Les vies des plus anciens poetes provençaux qui ont fleuri du temps des cortes de Provence;* la tradujo al italiano G. Giudici. Tampoco hemos de olvidar al benemérito L'Abate Millot por los trabajos de sumo precio que nos dió á conocer en su *Histoire litteraire des troubadours, contenant leurs vies, les extraits de leurs pieces, et plusieurs particularites sur les mœurs, les usages et l'histoire du douzième et du trezième siecles: d'après les memoires de Sainte Pelaye.* Del mismo modo se ha de recordar la obra de Mlle. Louisa Stuart Gostello que anda impresa con este título: *Specimen of the carly poetry of France from the times of the troubadours and trouveres to the reign of Henry IV.* London 1835. Así como tambien los trabajos del infatigable Mahn que conocemos bajo el nombre de *Die Werke der troubadoure in provenzalischer sprache nach Rainouard, Rochegudes Diez un nach den Handschriften.* Y porque no quede desairada España envia á esta preciosa biblioteca, así el estudio sobre la sátira provenzal, como el libro de los trovadores, obra el uno del juicioso D. José Coll y Vehi, y el otro del profundo D. Manuel Mila y Fontanals, dignos profesores de la Universidad de Barcelona.

1) Copiada de un precioso códice del siglo XIII

Estos y otros escritores que gozan de gran fama y reputacion, nos han servido de guía para el estudio que vamos á escribir sobre el país, la lengua y trovadores llemosines, y por consiguiente del precioso manuscrito *Breviario de Amor* y del poeta Matfre de Beziers que legó á la posteridad tan apreciable monumento.

La lengua provenzal, de que trataremos despues, se habló en la Edad-media en todo el Mediodía de la Francia hasta el Loira; en el Nordeste de España, Cataluña y Valencia, y en algunos otros países de ambas naciones. Pero donde permaneció más pura y se halló siempre más sonora fué en la provincia que conocemos con el nombre de Llemosin. Este antiquísimo territorio de la Francia formaba parte de la Aquitania, y puede asegurarse que su historia es la misma de Aquitania.

Segun Plinio, dieron los romanos el nombre de Aquitania al vasto país que se extiende desde las corrientes del Loire hasta los Pirineos. La razon que para ello tuvieron, si hemos de creer á antiguos escritores, fué el gran número de rios y arroyuelos que lo riegan, y las muchas fuentes de aguas minerales que en él se encuentran.

Con efecto, en las lenguas orientales existe la palabra *Stan*, que significa region, territorio; como *Indostan* tierra del rio Indo, Turkestan, etc. Las lenguas del Norte conservan tambien aquella radical convertida en Land, y teniendo el mismo significado; v. gr., Gostland, Island, Nortumberland. Aunque la palabra *aquæ*, aguas, se estimase propiamente latina, el nombre de Aquitania no sería el primero de composicion híbrida que nos presentaran las antiguas y modernas lenguas. En España tenemos infinidad de ejemplos de esta clase de voces expresivas de region, como *Turdetania, Oretania* (esto es, region montuosa: de ὄρος, *monte)*, Bastitania, Contestania, etc. ¿Qué cosa más natural que llamar *país de rios y fuentes* á las faldas boreales del Pirineo y sus estribaciones? Todas las sierras de España desde Málaga al Pirineo, presentan el mismo fenómeno de ser pobres en raudales por la parte del Sur y abundantísimas por la del Norte.

Antes de César estaba encerrada la Aquitania entre el Garona, el Océano y los Pirineos; pero en las divisiones territoriales hechas por aquel gran conquistador, recibió el aumento de las regiones del Velay, el Gevandan y el Albigeois, desmembradas todas ellas de la Galia céltica. Fué nuevamente dividida en dos partes hácia la mitad del siglo IV de la Era cristiana; y más tarde, á principios del quinto, quiso el emperador Honorio que existiera una primera, segunda y tercera Aquitania. Tenia por capital la primera á Bourges, la segunda á Burdeos y la tercera á Eanze-

Este último emperador cedió el gobierno y usufructo de la mayor parte de las Aquitanias á Wallia, rey de los visigodos, como en premio de los servicios que este príncipe prestaba en la guerra de España contra vándalos, suevos y alanos. Aprovechándose las gentes del rey visigodo de la debilidad y decadencia del imperio, se apoderaron de hecho y por completo de aquellas tierras; pero conservando la apariencia de gobierno romano, mandadas las ciudades por condes y las capitales por duques, segun demuestra mi amigo D. Aureliano Fernandez-Guerra en su contestacion académica al Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado.

Vivieron señores de aquel territorio hasta la muerte de su rey Alarico en la famosa batalla de Vouille en los campos de Poitiers.

A principios del siglo VI los francos dominaban toda la Aquitania desde el Loira á Foix; pero la Galia Narbonense desde Tolosa al Ródano pertenecia á los visigodos; y por la muerte de Liuva en 568 fué parte integrante de las Españas, heredando aquel feudo y haciéndole provincia suya el audaz y afortunado Leovigildo. Permaneció en dominio de los godos hasta la época de la invasion sarracénica. Los árabes dominaron tambien en esta parte de las Galias, hasta que en la batalla de Poitiers dada en Octubre de 732, muerto el amir Abderraman, cobraron ánimo los duques de Aquitania afianzando el trono de los reyes francos, con escarmentar poco á poco y para siempre á los invasores alarábes. Los cristianos del Pirineo hicieron causa comun con los aquitanos, apellidaron libertad, se asimilaron en la lengua con ellos, y restauraron lentamente la antigua fraternidad que los unió desde la caida del imperio romano. Hace un siglo que todavía era nuestro el Rosellon, y los triunfos literarios de Tolosa tanto pertenecen en justicia á Francia como á España.

Pero para hablar más particularmente de la provincia de Limoges, que era una parte de la Aquitania, y donde siempre vivió inmaculada la lengua de los trovadores provenzales, hemos de recordar que tuvo por fronteras en tiempos pasados el Berry al Norte; la Auvergne al Este; al Sur el Quercy; Poiton y Perigord al Oeste. Conocióse generalmente dividida en dos partes esta region, llamadas alto y bajo Limoges. Sus pueblos y sus gentes, que la historia antigua llamó *Leinovices*, opusieron tenaz resistencia á las armas romanas; y más de una vez se estrellaron sus legiones en los esfuerzos hercúleos de aquellos montañeses.

La historia de las gentes de Limoges supo siempre celebrar el denuedo con que diez mil de sus combatientes puestos en un momento sobre las armas, corrieron á los muros de la antigua Alesia y llenaron de pavor los ejércitos numerosos de César, que tenian puesto sitio á dicha plaza. El ímpetu de aquellos aldeanos fué suficiente para que las haces de Roma dejaran libre aquella ciudad.

El carácter dulce, la industria y el comercio de los moradores de Limoges, suplen en parte á la falta de fertilidad de sus campos; y acostumbrados á sus emigraciones periódicas por los distintos departamentos de su nacion para ejercer diferentes artes y oficios, el cariño, sin embargo, y el amor á las montañas que les sirvieron de cuna, los arrastra y los atrae todos los años al seno de las familias para gozar con ellas el fruto de sus trabajos y sudor.

La vasta plataforma en que está enclavada la provincia de Limoges se eleva sobre el nivel del mar 565 metros, y se halla cruzada de Este á Oeste por un gran número de ríos poco caudalosos, pero que riegan dulcemente sus campos y hacen en parte fructífero el suelo. Las muchas colinas y peñascos de granito, que elevándose por la parte de Levante, se abaten y disminuyen por la de Occidente, son prolongaciones de las montañas de Auvernia. Y para no pasar por alto su capital, diremos que Limoges fué llamada en tiempos remotos *Augustoritum* á consecuencia de haber sido una de las sesenta ciudades, que segun Estrabon, levantaron un altar á Augusto en el punto en que se hacen unas mismas las aguas del Saone y del Ródano. Conservó tan sagrado nombre para ella hasta fines del siglo IV, en cuya fecha tomó el de los pueblos de que era capital, y fué conocida desde entónces por *civitas Lemovicum*. Dentro de sus muros residia un procónsul, á lo ménos en tiempo de los primeros emperadores, y no faltaban dentro de su recinto grandiosos monumentos, como el Capitolio, el teatro, el anfiteatro con sus varios y magníficos templos y palacios. Con el imperio de Occidente se hundió todo su esplendor. Vióse dominada sucesivamente por las hordas de los visigodos y por los reyes francos, hasta que al fin Pepino el Breve la unió á la corona de Francia.

Tal era en tiempos pasados la historia de aquel hermoso país, que vió nacer y alimentó en su seno á los famosos poetas que en la Edad media fueron la honra y la alegría de su suelo. Aquellas generaciones y áun los tiempos que las sucedieron hasta nuestros mismos dias los apellidaron *trovadores*, de la palabra *trovar*, que en el romance antiguo significa *hallar*, y que la lengua francesa conserva en su verbo *trouver* con la misma significacion. Los trovadores pueden muy bien ser estimados como los padres de la poesía moderna. Aunque apenas sean conocidos del vulgo de los estudiosos los primeros trovadores, nadie ha dejado de observar cómo brotan de entre la muchedumbre felicísimos destellos de ingenio poético, desde que comienzan á alborear las lenguas romances. El primer bajido de la musa moderna se oyó en el seno del pueblo por ese innato sentimiento del hombre, que le lleva á confiar á las auras en acordados acentos las dulces emociones del corazon, las tristezas del alma, las esperanzas lisonjeras. Himnos populares cantados con acompañamiento de músicos instrumentos bajo las bóvedas del santuario, y composiciones amorosas ejecutadas en el sosiego y solaz de las noches, fueron sin duda sus producciones primeras. Alumbraron ya con su luz poética el último tercio del siglo IX y la primera mitad del X; pero apenas quedan rastros literarios de aquellos tiempos, y sólo la historia de la Provenza nos dá testimonio del movimiento poético en época tan lejana.

Los siglos XI, XII, XIII y áun XIV, son los que verdaderamente gozaron de la poesía de las canciones, de las músicas y danzas de los trovadores. Visitaban las ciudades y las cortes; y allí, con aplausos generales, hacian ostentacion de su ingenio. Sus poesías y canciones dirigíanse muy particularmente á las damas; pero á la manera que los pueblos primitivos del Oriente, cantaron tambien su religion y su Hacedor; los usos y costumbres de sus contemporáneos; pintaron con vivos colores los sentimientos y la vida de aquellas sociedades; ridiculizaron vicios y preocupaciones; retrataron el valor, la fé y la prodigalidad de los señores, sin ocultar la petulancia, el orgullo y la ignorancia de la nobleza; pusieron de relieve el espíritu de independencia cristiana, la libertad franca y agreste de aquellos pueblos, y condenaron la ignorancia y la supersticion donde quiera que las hallaban. Composiciones históricas, poesías galantes, satíricas y didácticas, hé aquí las producciones de los trovadores en los siglos medios.

Admitidos con agasajo y consideracion en las cortes, en los castillos y en los grandes salones de los palacios, se veian colmados de beneficios y regalos que les prodigaba la mano de los príncipes y de los señores. Allí, recibiendo por recompensa trajes de gran valor, armas brillantísimas y del mejor temple, fogosos palafrenes y bien acordados instrumentos, hacian pasar horas felicísimas á sus protectores. Y aunque ellos no siempre fuesen modelos de virtud, conservaban sin embargo un fondo precioso de nobleza y generosidad cristiana, que les hacia ser piadosos con la desgracia, pródigos con el infortunado, y perseguidores incansables del vicio y de la alevosía.

La influencia que los trovadores ejercieron sobre sus contemporáneos es inmensa y digna de muy detenido exámen.

Príncipes casi bárbaros; varones de intolerable rudeza; alcaides y gobernadores de castillos, verdaderos tiranos de sus semejantes; grandes caballeros y señores, muchos de los cuales apenas sabian otra cosa que manejar el hierro insano, viéronse de repente dominados por los encantos de una poesía riquísima, cantada y leida en su lengua vulgar. Las costumbres, los sentimientos y el gusto del arte, de lo bello y de lo bueno, adquirieron un grado de notable desarrollo. Al lado del choque y de la lucha gigantesca entre el sacerdocio y el imperio; del pontificado glorioso de Gregorio VII y de las expediciones asombrosas de los cruzados, merecen colocarse, sin género de duda, los trovadores y poetas llemosines, como manantial copiosísimo de movimiento científico, artístico y literario.

Campeando por su cuenta en los palacios y castillos de los grandes señores; mimados por todos y admirados por todos, más de una vez se atrevieron con libertad y franqueza á echar en cara á los magnates que los protegieron, sus vicios, sus iniquidades y tiranía. Más de una vez, gracias á su influencia y libertad en las cortes de los soberanos, viéronse los pueblos libres del yugo pesadísimo de sus gobernantes. Pero lo que más pone de relieve el grande impulso y movimiento civilizador que aquellos poetas comunicaron á las sociedades en que vivieron, es que los mismos príncipes y magnates, que sólo confiaban en la robustez de su brazo y en el filo de su tizona, se convirtieron como por encanto en émulos y rivales de los trovadores. Con tan poético nombre y los esfuerzos literarios para conseguirlo, se han honrado Guillermo, conde de Poitiers; Alfonso, rey de Aragon; el delfin de Auvergne; los condes de Tolosa y de la Provenza; Federico, príncipe de Orange; Pedro III de Aragon, y otros muchos señores y magnates de aquellos tiempos. Ni tampoco dejaron de asociarse á la corriente magnética de los poetas provenzales, la imaginacion de fuego y sentimiento delicadísimo del sexo femenino.

Eleváronse con grande fuerza de ingenio aquellos hijos de la musa popular, á una altura prodigiosa en casi todos los géneros del arte poético. Manejaban la sátira con singular maestría, y áun la epopeya se vió ricamente ataviada, y arrojando de sí misma resplandores clarísimos en sus graciosas composiciones. Pero donde verdaderamente sobresalieron y brillaron como el sol, fué en aquel género poético que nos pinta los sentimientos dulcísimos y afectuosos del corazon, los goces y los placeres, las penas y los dolores del amor. Ni Tíbulo, ni Propercio en sus sentidas elegías, supieron retratar con tanta maestría y delicadeza los distintos y casi imperceptibles matices de la pasion amorosa. La dulzura, la naturalidad, el encanto y la magnética atraccion de la elegía provenzal, no tiene á quien compararse, pues se acercan, literariamente hablando, á las divinas elegías de los libros sagrados.

El conde de Poitiers Guillermo IX, tan célebre por su ingenio como por su valor, es uno de los trovadores que legaron á la posteridad verdaderos modelos de poesía, imitados por muchos y muy famosos vates en los siglos posteriores. En él está, sin duda alguna, el orígen de aquel género poético adoptado por Bocacio, y que le dió tan grande nombre y reputacion. Allí se encuentra el original de aquellas narraciones llenas de interés y curiosidad; de aquellas aventuras guerreras y novelescas, que la Italia cultivó con éxito tan feliz y bajo el nombre de Novella, pero tomado indudablemente de las *Nouvelles* del Mediodía de la Francia.

En las canciones (*cansó*) del trovador provenzal se hallan rasgos de la oda de los griegos, y áun de los romanos; sus cantos pastoriles nos recuerdan la égloga y el idilio antiguo; y á través de sus producciones epistolares se traslucen las inspiraciones de Horacio; pero en la sátira son por completo originales. Supieron, como nadie, dar á este género de poesía giros más rápidos, colorido más penetrante, fuerza y vehemencia mucho mayor y más intensa que la que lograron imprimirle los satíricos de la antigüedad. Los trovadores crearon aquellas formas y clases de poesía que se cantaba en medio de las danzas, unas veces con gravedad y modestia, y otras no con sobrada decencia, y que la historia de la literatura nos dió á conocer con el nombre de *baladas* y redondillas. De ellos nacieron el género de la serenata y alborada, que se osa repetir bajo el balcon de la noble dama en medio de la calma de las noches iluminadas por la pálida luz de la luna, ó al dejar entrever sus rayos clarísimos el lucero de la mañana. Bajo estas y otras formas elegiacas desarrollaron benéficamente los poetas llemosinos los encantos y sentimientos delicados del corazon, pintaron los fugaces suspiros y la dulce sonrisa del amor, y ensalzaron el honor y la gloria de los caballeros.

No fué este el único género de poesia en que los trovadores revelaron la variedad de su talento y la flexibilidad de su ingenio; sus producciones aparecen tambien ante nuestros ojos como grandes composiciones épicas y romancescas. Por los fragmentos que áun se conservan de la *Cansos de San Gili*, se ve que este gran poema celebraba las hazañas heróicas del conde Raymond de Saint-Gilles en los países de Oriente. Poema muy notable más bien que historia, es aquel que lleva por título *Cansos de la Crozada contr'els erejes d'Albeges*, y en el cual se ven á pri-

mera vista su objeto y contenido. Aunque escrito en prosa, merece lugar distinguido entre las creaciones épicas del Languedoc aquella composicion literaria que anda impresa bajo el nombre de *Gerard de Roussillon, Jaufre, fils de Daron et Philomena*. Y como romances verdaderos en la acepcion actual de esta palabra, es necesario recordar *La bella Maguelonne* del canónigo Bernardo de Treviez, obra digna de la atencion y estudio del Petrarca, porque mereció ser corregida de su mano mientras residian en Montpellier. Muchos otros poemas y composiciones de este género han desaparecido, y sólo el nombre se conserva en los fastos de la historia.

El arte encantador de los trovadores no permanecia encerrado en los estrechos límites de las provincias meridionales de Francia; con su lengua dulcísima y su rica literatura, recibió grandes honores en las cortes de Castilla, de Sicilia y de Aragon. Los duques de Ferrara y otros literatos extranjeros cultivaban la poesía de los trovadores, y no pocas veces imitaban sus modelos. Así lo hicieron tambien el marqués de Malaspina, Lanfranchi, Cigala, Doria, Calvo y otros, que por sus obras en romance adquirieron justa reputacion. Pero el lauro de haber creado una literatura original, resérvase para el país de los poetas provenzales. Los escritores más notables de Italia y otras regiones copiaron rasgos harto característicos, del estilo y formas de la poesía popular de Limoges. Dante hizo más de una vez el elogio de los trovadores, y en su famosa obra *Volgare Eloquenza*, manifiesta estar familiarizado con sus escritos. Y Petrarca, que pasó largas temporadas entre las gentes de Provenza, tributó solemne homenaje á aquellos poetas en su *Trionpho de l'amore*.

Es tambien inmensa la influencia de los trovadores en la lengua rústica ó moderno romance; de él se sirvieron como de instrumento pulsado por manos de habilidad prodigiosa. Más adelante examinaremos los orígenes de este idioma. Pero es necesario dejar aquí sentado, que ellos le dieron forma mucho más regular, le comunicaron dulzura y gracia, y lo hicieron propio para todos los tonos. Diéronle asimismo un color particular, flexibilidad verdaderamente nacional, y la enriquecieron de tal manera, que pudo despues ofrecer modelos de giros y modismos singulares á las demás lenguas y dialectos de Europa. La literatura que lo hablaba se vió rodeada de un espíritu desconocido: conservó siempre sus formas primitivas, sus medios independientes, y supo inspirarse en las ideas religiosas, en los hábitos caballerescos, y pudo dar tal vida y energía al romance en que se expresaba, que sólo parecia despues lengua creada para manifestar los pensamientos más íntimos del alma y los sentimientos más puros del corazon. Así es que, aquel lenguaje y las producciones literarias que en él se compusieron, prueban que si la tierra en que se hablaba tuvo héroes fortísimos y dignos de admiracion, pudo tambien crear poetas que cantasen sus hazañas.

La caida del condado de Tolosa influyó grandemente en la suerte y destino de los poetas del Languedoc. Todas las desventajas y contrariedades que para las artes y las letras resultan en general siempre que un poder extranjero se sienta en el trono del que desaparece y que una lengua extraña sustituye al lenguaje patrio, todas esas desventajas, decimos, cayeron, como nube tempestuosa, sobre los trovadores. Disminuyó en gran manera la consideracion tan alta en que se les tenia, y no gozaron ya más del entusiasmo de los pueblos; porque no poseian la admiracion y el respeto de los soberanos. Esto les hizo pensar en la union, que es principio de fuerza, y se agruparon todos para resistir mejor. De aquí tuvo orígen la primera academia que fundaron en Tolosa; la *Très-gaie Compagnie des Sept Troubadours*.

Allí mismo en dia de martes, despues de la fiesta de Todos los Santos, del año del Señor 1323, sentados á la sombra de un laurel, en el arrabal de los Agustinos, redactaron una circular citando á todos los poetas para que se presentáran en aquel lugar el dia 1.° del próximo mes de Mayo, y leyendo sus versos fueran premiados los mejores con una violeta de oro. En efecto; allí concurrieron gran número de trovadores y presentaron uno por uno composiciones de gran mérito y de mucha originalidad, llevándose premios y coronas las de *Armand Vidal de Castelnandary*, que todos creyeron las más escelentes.

Continuaron despues reuniéndose todos los años en la misma ciudad; en cuyo recinto siguió por largos siglos haciendo envidiable su nombre, y eternizando su lengua suavísima. Hasta el siglo XVI no logró entrar allí el idioma francés, y áun entónces no murió el antiguo romance del Languedoc.

Entre los que protegieron y áun cultivaron la hermosa poesía de los trovadores, merecen recuerdo honroso los condes de la Provenza, principalmente Raimundo Beranger III, que vivia en la segunda mitad del siglo XII; Alfonso II, que alcanzó nueve años del siglo XIII; Raimundo Beranger IV, que floreció desde el año 1209 hasta el de 1245; los condes de Tolosa, singularmente Raimundo de Saint-Gilles, cruzado á fines del siglo undécimo; Raimundo V, que acabó sus dias el año 94 del siglo XII, y Raimundo VII, muerto á mediados del siglo XIII; Ricardo

Corazon de Leon, rey de Inglaterra; Eleonora, esposa de Luis VII y de Enrique II del mismo reino; Ermengarda; vizcondesa de Narbona; los reyes de Aragon Alfonso II, que floreció en el siglo XII; Pedro II, que alcanzó el siglo XIII, Pedro III, que vivió en la misma época; y á la cabeza de todos habremos de colocar al rey de Castilla Alfonso el Sabio, cuyas obras poéticas son conocidas de todo el mundo.

Entre los príncipes de Italia han de gozar lugar muy distinguido Bonifacio, marqués de Monferrato, y más adelante rey de Tesalónica, á principios del siglo XIII; Azzo VII de Este, muerto hácia los años de 1265. Dejamos á un lado los infinitos poetas de ménos elevada posicion social, porque nos haríamos interminables. Hemos citado los trovadores soberanos, porque con ellos ponemos de manifiesto las épocas y las regiones en que floreció más vigorosa la poesía provenzal. Como es natural, extendióse á los países todos en que se hablaba la lengua del Oc, como la Provenza, el condado de Tolosa, el Poitou, el Delfinado, en una palabra, las provincias todas situadas al Sur de las corrientes del Loira. En España encontró abrigo en Cataluña, Valencia y alguna parte, y no pequeña, del reino de Aragon. Y la acogió con placer la patria del Dante, aclimatándose en el país llamado alta Italia.

La poesía lemosina puede considerarse dividida en tres períodos: el primero tiene su orígen en los cantos populares y en el entusiasmo infantil de su nacimiento, extendiéndose hasta constituirse en composiciones de forma artística, é introducirse en el interior de las grandes ciudades y de las cortes, lo cual sucedió desde los años 1090 hasta el 1140; el segundo, es aquel en que la poesía de los trovadores tenia vuelo rapidísimo, se remonta y llega á su apogeo: corresponde esta fase brillantísima á la postrera mitad del siglo XII y la primera del XIII. Y finalmente, el tercero, que la historia literaria llama período de decadencia, se extiende hasta el último tercio del siglo XIV.

Y si quisiéramos contemplar los principales caractéres de estos períodos, habríamos de aprobar como distintivo del primero, la inclinacion y tendencia natural á elevarse del desaliño y sencillez primitiva á las formas regulares del arte. En el segundo, el perfeccionamiento supremo del ideal caballeresco y religioso, y el desarrollo más cabal y completo del arte y de sus figuras y riquísimos ornatos. Y por último, lo que distingue al postrero de todos es un tono, en general más grave, y la propension al género didáctico, concluyendo al fin por la corrupcion de las formas y degenerando en un desabrimiento insulso y la más insípida afectacion. Acompañó á esta decadencia la falta de consideracion á los trovadores, ya vulgarizados, de no muy buenas costumbres, y muchos de entre ellos de vida licenciosa y llenos de venalidades. Todo en la naturaleza anda este camino: nacer, crecer y morir.

Antes de concluir el cuadro de los trovadores provenzales y su poesía, es natural é indispensable anotar aquí algunas ideas histórico-filológicas de su dulce y rico lenguaje. La ciencia lingüística, con los trabajos filológicos de Raynonard á la cabeza, tiene por seguro que el romance de aquellos poetas nació ántes que las demás lenguas neo-latinas de Europa; que asistió á su nacimiento y que cooperó á su formacion con multitud de palabras y términos gramaticales. Su aparicion lenta y orígen primero, es sin duda la corrupcion de la lengua del Lacio. La gran ignorancia del pueblo que vivia ántes de la invasion de los bárbaros del Norte, su inclinacion siempre viva á una pronunciacion y lenguaje distinto del clásico y oficial, y la mezcla rápida y violenta de tantas tribus salvajes con el pueblo romano, fueron, entre otras, las fuentes, no muy conocidas, del lenguaje popular de los trovadores.

El romance se considera hoy por la verdadera ciencia como el manantial comun de las demás lenguas neo-latinas, que posteriormente se formaron en Europa. De cuya verdad dan testimonio la perfecta conformidad de sus elementos constitutivos, la esencia comun de sus formas, la completa analogía de sus diversas combinaciones y giros gramaticales, y finalmente, la identidad más cabal de sus relaciones. La opinion de Raynonard es, como francesa, exclusivista. Era menester que demostrase con indisputables documentos que los rastros de las lenguas, romances primitivos, se hallan en Francia ántes que en Italia y España. El sabio milanés, altísimo honor de nuestro siglo, el incomparable Cantú, demuestra con decisivos testimonios que el latin rústico no fué otra cosa, desde el 236 ántes de nuestra Era, hasta el 460 despues de Jesucristo, sino la lenta formacion, progresivo desarrollo y completo perfeccionamiento de la lengua italiana. Y el Sr. D. Luís Fernandez-Guerra, en su discurso de entrada en la Academia Española, ha defendido y comprobado la misma tésis, respecto de la lengua castellana, descubriendo en inscripciones ibérico-romanas, del tiempo de la República, varias voces de pura índole española; mayor número en las de la época imperial; formada la sintáxis castellana al comenzar el siglo V, y en el VIII, corriente y vulgar el romance. Poco importa y á nada conduce averiguar quién le usó primero; y únicamente los monumentos pueden satisfacernos esta curiosidad, aunque jamás lo harán en absoluto.

El profundo Raynonard, en sus preciosas obras *Grammaire de la langue romane avant l'an* 1000; *Grammaire des*

troubadours, y *Dictionaire de la langue des troubadours comparée avec les autres langues de l'Europe latine...* no teme llevar el nacimiento y formacion primitiva de este lenguaje á los siglos sexto y séptimo. De su existencia en el octavo no nos dejan dudar las célebres letanías carolinas. Es conocido y celebrado por todos los amantes de esta ciencia, el famoso y popular *Ora pro nos et tu* LO *juva* de aquellas composiciones religiosas del tiempo de Carlo-Magno. Aquella súplica, *ora pro nos*, la repetia el pueblo lleno de fé y dirigiéndose á la Vírgen María, Madre de Dios. Aquellas otras palabras, *et tu* LO *juva*, las pronunciaba al fin, unas veces por el Vicario de Dios en la tierra y otras por el Emperador.

Pues bien: nadie ignora que el *nos* y el *lo* son términos propios y naturales del romance, áun el más rústico y vulgar; al mismo tiempo los encontramos en todas las lenguas hijas del latin y formadas con posterioridad. Los monumentos literarios más antiguos de Italia, Francia y España nos presentan las mismas voces del antiguo romance. El poema que lleva el nombre de Boecio, y que se remonta al año 1000, empieza precisamente por *nos*. Encontramos el *lo* en los *Dialogues de Saint-Gregoire*, insertos en el tomo XIII de la *Historia literaria de Francia*, donde puede leerse: «Dunkues *lo* comencierent ses peres et sa mere á eschernir.» Los trovadores catalanes de aquellos tiempos han dicho: «Saubra *lo* milhor causir.» El Fuero Juzgo español se expresó tambien en estos términos: «que toda la yente *lo* ayan por padre é cada uno *lo* aya por sennor.» La cancion portuguesa que conocemos con el título: *Do coll dos nobres*, que por su antigüedad conviene á nuestro propósito, dice al fólio 92: «Mas pois *lo* ei.» Y Guido de Arezzo, lettera III, dejó escrito en idioma italiano: «Dio chi buono osa *lo* dire.» Nos haríamos interminables si quisiéramos repetir ejemplos de orígen comun y conformidad perfecta, entre el romance y las otras lenguas de Europa latina. Sin embargo, recuérdese la palabra *barca* por nave, en una inscripcion republicana que cita el mismo señor Fernandez-Guerra; *paramo*, en otra, por campo desierto; *cum operarios vernolos*, en una piedra del siglo sexto; *arroyo* en lugar del *rivus* latino; y en el siglo VIII, un latin como este: *ecclesie damus octo vestimentis et tres mantos, et tres calices, duo de argento et uno de petra, et cuatuor tapetes, et tres vasos salomoniegos.* Si así hablaban los reyes y palaciegos (observa el laureado autor del prodigioso libro *Don Juan Ruiz de Alarcon)*, ¿cómo sería la lengua del pueblo? ¿á qué distancia no estaria del latin?

Tambien son dignas de notarse las diferencias, aunque pequeñas, que existian entre la lengua de los trovadores del Mediodía y los del Norte (trouvéres) de la Francia. De éstos daremos despues alguna idea. Unos y otros se inspiraban en la madre comun, la lengua latina. Así, por ejemplo, de la palabra *Trinitatem*, el romance adoptado por los poetas provenzales hizo *Trinitat*, mientras que los del Norte dijeron *Trinitet;* de *appelatum* formaban aquellos *appelat;* pero estos últimos, *appelet;* de modo que, dejando á un lado escasas excepciones, las palabras latinas terminadas en *em*, *am* y *um*, finalizaban entre los trovadores del Languedoc en *at;* para los del Norte, empero, en *et*, y algunas veces en *ed*. Si buscamos en las poesías de éstos el *lo* y el *es* de los trovadores lemosinos, los encontramos cambiados en *le* y en *ce*. Varias otras diferencias, á este tenor, pueden verse en las obras de Raynonard.

Existe desde tiempos muy remotos en la Biblioteca de Tours un manuscrito curiosísimo y lleno de interés para la ciencia filológica. Viene á ser un compendio de la vida de Santa Catalina escrito en versos de ocho sílabas. Uno de los monjes de San Miguel concibió la buena idea de traducirlo en lengua provenzal, y así lo hizo; pero dejándonos en su trabajo una mezcla de latin, romance y lenguas neo-latinas de la más alta importancia para los filólogos. Hé aquí, aunque pequeña, una prueba literal de aquella version: «A Deu nos somes converti—et de tei nos partem ici—il est vers Deus et fu vers hom—anc li charz ni la vesteura—non sentit des flammes l'arsura—de l'una part sunt li doctor—ergoillos sunt per lor clerzïa...» Como fácilmente se comprende, hay en estos versos términos latinos, provenzales, franceses, italianos y españoles, apareciendo al mismo tiempo la formacion imperceptible y lenta de las lenguas hijas naturales del latin.

¿Qué prueba mayor de que el latin rústico peinaba canas de la mayor antigüedad á un tiempo mismo en todos los pueblos meridionales de Europa? ¿No son los pueblos marítimos los que convienen en la formacion de una lengua franca, para entenderse en todos los puertos de un dilatado mar? Lo mismo hicieron los pueblos mediterráneos inmediatos al camino, que desde ántes de Aristóteles arrancando desde Cádiz y atravesando el Pirineo y los Alpes, llegaba hasta el golfo de Tarento.

La importancia del conocimiento perfecto de la lengua provenzal se echa de ver en el contenido interesantísimo de las obras que en ella fueron escritas. Leyéndolas con detenimiento y atencion se vislumbra fácilmente la historia de aquellos tiempos; las costumbres, usos y sentimientos de aquellas generaciones, su grado de cultura, sus inclina-

ciones, sus creencias y su fé; en una palabra, el grado de su civilizacion. Pero hay más; sin el cabal conocimiento del romance de los trovadores, permanecen oscuros y sin inteligencia posible pasajes de sumo valor en las lenguas neo-latinas. Imposible es leer con algun provecho varios de los autores científicos y literarios de los tiempos en que nació la trova vulgar, sin haber estudiado los trabajos gramaticales del habla del Languedoc.

Todos conocemos cuán celebrada fué por los sabios, y cuán vivísima luz arrojó sobre los monumentos de la antigüedad, aquella regla que enseña: que cuando la *s* aparece unida á los nombres sustantivos, sean masculinos ó femeninos, hacen éstos el oficio de sujetos en la oracion; mientras que su ausencia nos indica que son entónces régimen, ya directo y ya indirecto: véase un ejemplo: « Hernant de Nantes a li *rois* araisinie.» Dificultades insuperables desaparecieron con el descubrimiento felicísimo de aquella otra regla, que nos representa la palabra *de* significando *que* despues de términos de comparacion: así Villehardouin dejó escrito: « onques mes cors de chevaliers miels ne se defendi *de* (que) lui.» Estos ejemplos bastan para poner en evidencia el interés y la utilidad que en sí ofrece el estudio filológico de los trovadores.

Por otra parte, la lengua del romance se hizo famosa en el Limog por sus rasgos poéticos, ántes que en ninguna otra parte de la Europa latina; y por consiguiente, proporcionó á éstas un número no pequeño de voces, términos y locuciones, imposibles de ser conocidos en sí mismos y en su orígen sin el estudio formal de la lengua del Mediodía de Francia. No pocos autores literarios que escribieron entre los siglos XI y XIV sacan á la escena, á cada paso, á los poetas trovadores, hablan su lengua ó á lo ménos ponen en su boca pasajes, que sólo sabe descifrar quien posee el conocimiento de la lengua provenzal. La literatura italiana presenta multitud de ejemplos. Y sin ir más léjos, el célebre autor de la Divina Comedia en el canto 26 del Purgatorio, se dirige preguntando al trovador Arnaldo Daniel, y éste le responde en versos provenzales. Y para concluir, si hemos de sacar fruto completo y provechoso de las obras literarias de los siglos medios, debemos ántes familiarizarnos con la lectura de los trovadores.

Tampoco carece de interés para el mismo objeto aquel otro romance del Norte de Francia, algunas de cuyas diferencias con el provenzal dejamos atrás apuntadas. Era la lengua que usaron los bardos ó poetas (trouveres) de aquellas regiones septentrionales. Venia á ser un latin degenerado y corrompido con multitud de términos galo-romanos, y una gerga de provincialismos, que todos juntos formaron lo que despues se conoció con el nombre de romance del Norte. El monumento quizá más antiguo en este lenguaje fué publicado por Nitard. Es el juramento que prestó en Strasburgo en 842, Luis rey de Germania. Bien conocidos son en Francia particularmente *les vers de Marie de France;* los romances de Brut, de Horn, de Hunlaf, de la Table ronde, de Saint-Graal y otras muchas producciones debidas á los ingenios poéticos de los trovadores del Norte de aquella nacion.

No andan los sabios muy conformes al determinar el lugar y regiones en que primero resonaron los cantos de estos poetas. Para Fontenelle habria de ser la Picardía; para l'Abbi Lebœuf, Normandía y los Países-Bajos; para otros el Artois, la Champagne y áun parte de la Armorica. Pero sea de esto lo que quiera, es lo cierto que á aquellos bardos debemos multitud de romances de que se puede servír con gran ventaja el literato, el anticuario y el historiador. Como tales podríamos citar el de *Percival;* el del *Caballero del Leon;* el de *Lanzarote del Lago;* el de *Guillermo de Inglaterra;* todos los cuales salieron de la pluma del célebre Cristiano de Troyes: la *Alexandriada;* el *Romance de la Rueda;* el de Tristan y gran número de *Canciones de Gesta,* muchos de los cuales forman verdaderas epopeyas dignas de estudio y atencion; un número no pequeño de fábulas muy picantes, leyendas y poemas sacros, como el *Bible-Guiot;* la *Bible au Seignor de Berge;* el *Llanto de Jerusalem; le Dit dou Pape* y tantas otras composiciones que rivalizaban con los poemas de los trovadores del Mediodía.

Otra clase de personajes existian ya en los tiempos de los trovadores, así del Norte como de las provincias meridionales de Francia, y que es necesario no confundir con estos poetas. Los juglares, aunque bastante relacionados con los trovadores lemosines, eran sin embargo distintos éstos de aquéllos. No ha de causarnos extrañeza la opinion quizá probable y fundada, de que los juglares han dado orígen á los trovadores. El nombre de juglar, joculator, joglar y joglaire significaba primitivamente aquel que ejercia los juegos viles y las habilidades corporales y difíciles. En siglos posteriores confundióse con los histriones, farsantes y pantomimos. No faltaron sin embargo célebres cantores, principalmente en Alemania, que llenaron de gloria el arte de los juglares. De alcurnia por cierto bien noble y elevada era el épico juglar Raimberto; y Teillefer, cantor famoso de la cancion de Roncesvalles, fué guerrero atrevidísimo y de extraordinario valor. Pruebas de ello muy señaladas dió en la famosa batalla de Hastings.

Si con atencion estudiamos las relaciones entre juglares y trovadores, venimos á deducir que aquellos, á lo ménos

al principio, eran meros ejecutores de las composiciones de éstos. Podemos con toda seguridad afirmar que eran, en general, una especie de secretarios, muchas veces cantores, y tambien emisarios de los poetas. Pero no faltaban tampoco juglares independientes, que trabajaban por su cuenta; habíalos ricos, de buena posicion y áun de alta clase y elevada jerarquía, que ejecutaban sus juegos por solaz, divertimiento y deseo de aplausos y admiracion populares. Otros cumplian con su oficio arrastrados por las contiendas feudales, y era para muchos estímulo eficaz la galantería, la vanidad y la pasion del amor. Habia entre ellos quienes adquirian feudos y nobleza, merced á sus relevantes prendas y sobresaliente ingenio. Es opinion del erudito Federico Diez que existian escuelas formales y científicas en donde los juglares se educaban é instruian; y en prueba de su aserto expone aquello de: «L'invern estava á *escola* et aprendia.»

Veamos ahora á cuál de estas clases tan celebradas en la Edad-media, y tan estudiadas en la nuestra, perteneció el sabio autor del códice escurialense, que vamos á examinar. Fué, sin género de duda, el autor del *Árbol ó Breviario de Amor*, uno de los poetas más profundos y de mayor ingenio que existieron en el siglo de los trovadores. Llamóle la historia hasta nuestros mismos dias Matfre Messier Ermengaud (el señor maestro Ermengol). Floreció en el siglo xiii, como él mismo dejó apuntado en las primeras estrofas de su celebrada obra.

Tuvo por cuna la antigua ciudad de Bezieres en el bajo Languedoc, hoy del departamento del Herault, y cuya poblacion asciende á más de 17.000 habitantes. Su clima dulcísimo y hermosa vista dió orígen al adagio latino y antiguo: *Si vellet Deus in terris habitare, Biterris.* Baiterae la llamaron los romanos. Formaba parte de los pueblos Voleas en muy remotos tiempos, y despues de conquistada por los romanos pertenecia á la Galia Narbonense; conocíasela entónces por la colonia de los Septimanos, porque solia estacionarse dentro de sus muros la séptima legion de Roma. Ostentó poco despues esta ciudad dos templos, erigidos uno al emperador Augusto y á su hija Julia el otro.

A principios del siglo v fué comprendida Bezieres en el territorio que el emperador Honorio quiso ceder á las gentes visigodas: unos tres siglos despues era saqueada por los ejércitos temibles de los sarracenos. La espada valerosa de Cárlos Martel la reconquistaba en el año 737. En las guerras suscitadas por la rebelion herética de los Albigenses, fué teatro de ruinas y de sangre la famosa Beterra. El emperador Carlo-Magno la eligió cabeza del vizcondado de su nombre.

Su primer obispo fué un Santo, que hoy conocemos con el nombre de San Afrodisio, contemporáneo de San Dionisio, y martirizado por la fé de Cristo en una misma persecucion. Tampoco faltaron monumentos cristianos en esta ciudad: entre otros merecen citarse la catedral de San Nazario y algunas iglesias parroquiales bastante notables, como la de San Afrodisio, la de Santiago, la de la Magdalena, y varios monasterios que destruyó la tea revolucionaria. Celebrada fué en el siglo pasado su Academia de ciencias; hoy lo es la Sociedad Arqueológica, que guarda y estudia con celo los restos de sus antigüedades y los monumentos de su historia.

Tal fué la ciudad que vió nacer al teólogo-poeta Matfre Armengaud, trovador religioso y delicadísimo del amor divino, y expositor en versos y lengua provenzal de los más sacrosantos misterios de nuestra religion. Poseia con grande perfeccion los conocimientos todos de su época, así los religiosos y filosóficos, como los profanos y científicos. De lo cual nos dan testimonio completo sus obras, y, sobre todo, su admirable enciclopedia titulada *Árbol del amor*. Era tambien maestro consumado de las musas; que así lo prueba la facilidad extremada con que brotaban de su pluma centenares de versos, hechos con gran perfeccion y armonía; así como tambien la rima casi siempre perfecta que en ellos se observa, y que dá tanta belleza y consonancia á sus poéticas producciones.

Es falta gravísima en la ciencia histórica confundir al Armengol trovador de Bezieres con Armengol ó Ermengando, médico de Montpellier y del rey de Francia Felipe el Hermoso. Verdad es que el célebre médico de Montpellier fué contemporáneo del poeta provenzal; pero sus personas y sus obras son totalmente distintas. El trovador de Bezieres gasta su ingenio en trovar y cantar las glorias de la religion católica, su historia y sus misterios. Tomándola en el paraíso de nuestros primeros padres, expone en verso lemosin los estupendos hechos del Antiguo Testamento, y la doctrina sobrenatural del cristianismo hasta su tiempo. El médico famoso del monarca francés se hace admirar de sus contemporáneos, por la facilidad extraordinaria con que adivinaba la naturaleza de las enfermedades, sus fases y parasismos: por sus conocimientos profundos de las lenguas árabe y hebrea; por sus traducciones del árabe al latin de obras de Avicena y de Averroes, así como tambien de la preciosa version que hizo del hebreo á la misma lengua del tratado que de Moisés Maimonides conocemos con el título: *De regimini sanitatis ad Sultanum Babiloniæ;* de

todo lo cual se infiere que son harto diferentes los dos sabios que, llevando un mismo nombre, honraron con su fama las ciudades de Bezieres y Montpellier, en la última mitad del siglo XIII.

Ni tampoco es más acertada la opinion de los escritores que nos representan aquellos tiempos medios como el reinado de las tinieblas y de la ignorancia. Bastaria recordar para ver lo contrario de sus asertos, que en el siglo XIII vivió uno de los génios más profundos y extraordinarios que salieron de entre los hijos de los hombres. El Angel portentoso de las escuelas, que por sí solo basta para iluminar á todas las generaciones, que despues de él existieron hasta nuestros dias. En aquella misma edad de tan negros colores y de crasa ignorancia, para ciertos ignorantes publicistas modernos, disertaba Armengol de Bezieres sobre todas las ciencias sagradas y profanas, desde la investigacion de los astros y sus revoluciones hasta el conocimiento de Dios y de sus atributos. Asimismo por aquellos tiempos daba á luz Pedro de Corbia su famoso *Tesoro*, composicion notabilísima, nada ménos que de ochocientos cuarenta versos de doce sílabas, y todos ellos arreglados con gran maestría bajo una misma forma y rima.

No eran ciertamente hijos de las *tinieblas* el célebre religioso de Santo Domingo llamado Izarn, que escribia precisamente por entónces una composicion métrica *(Tenson)*, en ochocientos versos, en los que con erudicion prodigiosa pulveriza los fútiles argumentos de los herejes de Albi. Y porque no se crea quizá que solamente se componian entónces obras filosóficas y religiosas, recordemos entre otros el poema excelente que Deusdedit de Prades escribió en tres mil seiscientos versos, en los cuales trata de los pájaros y aves de caza, y principalmente de su historia natural. En fin, deseando no ser interminables, dejaremos á un lado las producciones hermosas de los poetas romancistas Filomeno, Tristan é Isent; pero sentemos con el testimonio de la Historia que los tiempos de MAITRE ERMENGAADO el trovador, no fueron de tanta oscuridad y tinieblas como muchos creen.

Cosa fácil nos seria traer aquí un número no pequeño de escritores y hombres eruditos, que así en las ciencias como en las artes, llenaron de resplandor filosófico é intelectual la edad del movimiento escolástico. Pero un análisis detenido del manuscrito precioso que de nuestro poeta conserva la Biblioteca del Escorial, ha de suplir en gran manera aquella omision. El título que asimismo se dá con justicia el autor de tan magnífica obra es MARFRES: los sabios que de él hicieron mencion en épocas posteriores, y áun los literatos de nuestros dias, lo llamaron distintamente, unos *Marfres;* otros *Matfres;* éstos *Messier*, aquellos *Maitre*, y así sucesivamente con otros títulos, que todos próximamente significan lo mismo. El primero es el que se lee en el códice escurialense.

Hállase el códice conservado satisfactoriamente; escrito en vitela trabajada con gran diligencia, ostenta viñetas pintadas con mucho esmero, y que revelan claramente la época á que es forzoso atribuirlo. Casi todas ellas se ven colocadas sobre fondo de oro y regularmente dibujadas con vivísimo colorido. Su tamaño, fólio menor, y se halla encuadernado en pasta encarnada, seguramente por los legos jerónimos del monasterio, que tal fué la ocupacion de muchos de ellos: cuenta al pié de 264 fólios. Su escritura, toda ella formada con no poca perfeccion, se hace harto difícil de entender á quienes no conozcan más ó ménos la lengua de los trovadores. Los literatos catalanes y valencianos, y áun tambien los familiarizados con el latin, italiano y francés, podrán fácilmente beneficiar la riqueza de tan precioso monumento.

Los sabios bibliotecarios del Escorial que han tenido la honra de dirigir aquella dependencia régia y servir al público los tesoros, allí escondidos, de la ciencia y del saber, han presentado siempre á nacionales y extranjeros el *Breviario de Amor* como una de las mayores preciosidades. Sobre una mesa del salon, en donde se hallan reunidos numerosos manuscritos, y á través de cristales, contempla el viajero con placer las ricas viñetas y orlas de sus fólios; la perfeccion y consonancia de sus rimas; la suavidad de la lengua lemosina; los usos y la vida de la última generacion del siglo XIII clarísimamente allí revelados en pinturas é indumentaria. Allí se encuentra expuesto á la admiracion de los artistas y de los sabios, al lado de otros muy antiguos manuscritos árabes, griegos, hebreos y persas.

Aun cuando la forma de la letra, el dibujo de las pinturas y el estilo general del manuscrito no nos brindaran con clarísimas señales paleográficas de la época, y áun del siglo de su redaccion, nos bastaría leer con algun cuidado los primeros versos que allí escribió el poeta de Bezieres. Dicen de esta manera: «En nom de Dieu nostre senhor — Que es fons é paire d'amor — Marfres Ermengaud de Bezes — En l'an que om ses falhensa — Comptava de la nayshensa — De Ihesum Crist *mil e dozens — uchanta VIII ses mais, ses mens* — Domentre qu'als no fazien — Comensec lo premier dia — De primavera sus l'albor — Aquest Breviari d'Amor.» Como es manifiesto por el contenido de esta introduccion bellísima, el *Breviario de Amor* fué escrito por el trovador de Bezieres en la mitad postrera del siglo XIII. Nótanse pequeñas variaciones, debidas probablemente al poco cuidado de los copistas, entre el texto de los ejem-

plares que existen en los números 7.226 y 7.227 de la Biblioteca Real de París, y en el que se conserva en el número 3: pluteo 1.° de la *S* en la Sala de manuscritos del Escorial.

El autor de tan inestimable monumento ha legado con él á las generaciones que le sucedieron, una exposicion profunda de todos los conocimientos sagrados y profanos de su siglo, en un poema de veintisiete mil versos nada ménos. Atribúyese, sin embargo, en algunos tratados pasajes de otros trovadores, copiados casi al pié de la letra: tales son, entre otros, aquello de Bernardo de Ventadour: *Amors m'a mes en soan*. No le quita esto, empero, el ser una enciclopedia excelente de ciencia filosófica mezclada con la relacion verídica de la historia sagrada, y la explicacion ortodoxa y sencilla del dogma católico. Así, que es preciso reconocer en Armengol de Bezieres uno de los primeros poetas, teólogos y filósofos de su tiempo, que con su *Albre d'amor* brilló como sol entre las decantadas tinieblas de la Edad-media.

Despues de la bella introduccion, cuyos primeros versos dejamos transcritos, aparece en primer término pintado el árbol del amor. Su tronco representa el Amor Divino, y las ramas dibujadas con mucha gracia, sus diversos efectos y creaciones. En sus hojas se leen algunos rótulos de las cosas que representan, como solia hacerse en los siglos medios. El título de este tratado comienza con las palabras siguientes: *Aissi comensa l'expozitios del l'Albre d'Amor*. El contenido de este primer tratado es eminentemente teológico, y está escrito con sumo cuidado y conocimiento profundo de la ciencia sagrada. Allí aparece el Amor Divino como la fuente de cuanto tiene ser en los cielos, en la tierra y en los abismos, como el manantial soberano de todo lo bueno, de todo lo grande y de todo lo bello. En una palabra, con la lectura de tan excelente poesía, se vienen á la memoria aquellas frases sublimes del amado discípulo: *Omnia per ipsum facta sunt et sine ipso factum est nihil... In ipso vita erat, et vita erat lux hominum...*

No es sola esta verdad revelada la que en tan magnífico tratado podemos estudiar. Tomando pié el sabio trovador de que todo cuanto vive tiene su vida por virtud de la continua creacion de Dios, que llamamos conservacion, empieza á disertar con bastante acierto sobre la esencia y naturaleza de todas las cosas, segun que se lo permitia el grado de cultura en que se hallaban en aquel tiempo las ciencias naturales. Elévase con su imaginacion de fuego á los cielos, y con profundo respeto estudia la naturaleza divina; cuenta y examina, segun la Biblia, los coros y jerarquías de los ángeles, y descendiendo de nuevo á la tierra, analiza la doble naturaleza de los hombres.

Véase ahora cómo las gentes del siglo xiii cultivaban con amor y aficion las ciencias naturales: el poeta lemosin emprende en este mismo tratado un detenido estudio de la tierra: allí mismo prueba y enseña su redondez: no la cree en el reposo que la atribuian los antiguos, sino que la presenta moviéndose, como más adelante enseñaron los sabios de nuestro siglo de oro. Verdad es que el movimiento que le atribuye no es el producido por la atraccion universal, que expone la ciencia de los tiempos presentes; la cree girando por virtud de los ángeles, segun el sentir piadoso de muchos sabios de la Edad-media; pero es lo cierto y meritorio en las confesiones de la obra que vamos examinando, que los poetas provenzales procuraron inquirir la redondez y el movimiento de nuestro planeta.

A continuacion de las explicaciones que en el *Albre d'amor* se hacen sobre la naturaleza, movimientos y figura de la tierra, empieza un exámen bastante minucioso de los signos del Zodiaco, los cuales aparecen allí pintados con gran propiedad y fuerza de colorido, conforme á las inspiraciones de la ciencia antigua. Leido con detenimiento el presente tratado, resulta que los conocimientos astronómicos de aquel tiempo no eran tan pobres ni tan escasos como generalmente se viene creyendo; ni tampoco se apartaban gran cosa, á lo ménos en la esencia, de las explicaciones científicas de nuestras escuelas. En versos, por cierto muy rimados, se dá cuenta en este mismo lugar de lo que son los signos zodiacales, qué efectos resultan del paso del sol por cada uno de ellos, y cuáles son las relaciones que entre sí conservan. Tan curiosas explicaciones están acompañadas de sus correspondientes láminas, en las cuales, conforme al sistema de Ptolomeo, aparece la tierra, como centro del sistema planetario, en medio, y el sol recorriendo los signos del Zodiaco. Los títulos que al principio se leen, dicen de esta manera: *Taula per saber en qual iorn de l'an le soleilhs intra en quasen dels signes*. Para la otra pintura dice: *Taula del cors del soleilhs*.

No debemos por ningun concepto pasar en silencio la explicacion extensa, y por demás curiosa, de las estrellas del firmamento. En efecto: con advertencias singulares, de mucha sencillez y originalidad, se trata, despues del Zodiaco, de la naturaleza de las estrellas; se cuentan minuciosamente los efectos que sobre las cosas terrestres producen, segun la general creencia de entónces; y por fin, con gran belleza poética, se comentan la relaciones armónicas y misteriosas de unas con otras. La verdad es, que haciendo caso omiso de algunas extravagancias, en aquellos siglos tan respetadas, no carece de interés por mil conceptos el tratado de las estrellas; que si bien científi-

camente juzgado, no nos enseña nuevos descubrimientos, pero nos revela el criterio, la sencillez y la vida de aquellas generaciones y el hambre y sed de sabiduría que las devoraba.

Preséntanos en seguida esta enciclopedia provenzal la doctrina que entónces corria de los planetas. Dánse á conocer muy detalladamente, y se explican sus revoluciones, naturaleza y movimientos. Aquí faltan, en verdad, la mayor parte de los conocimientos astronómicos, que nos enseñan la ciencia y los descubrimientos de hoy. Y es de observar tambien que hay poquísima exactitud en el órden con que allí se enumeran. Véase la extraña manera de colocarlos: en primer lugar aparece Saturno; le sigue Júpiter, y así sucesivamente Marte, Sol, Vénus y Luna. La mayor y mejor parte de las explicaciones que aquí se enseñan, versan acerca del último planeta. Hay un estudio más acertado y seguro de sus fases y movimientos. Y para mayor claridad, aparecen dibujadas con mucha sencillez en lámina aparte. Así viene á decir su título: *Tavla del cors y de las diversas figuras de la Luna.*

En las estrofas siguientes merece lectura detenida la exposicion de los eclipses de sol y luna. Las causas que producen estos fenómenos de la ciencia astronómica, como hoy se enseña, son la interposicion de la tierra ó de la luna entre el sol, y uno de estos planetas con la entrada del otro en la sombra proyectada por el que se interpone. Próximamente la misma doctrina enseña el *Árbol del amor*, pero apoyada siempre en los sistemas antiguos de Astronomía. Y para que nada faltase de la ciencia de los astros en este manuscrito, contiene tambien su correspondiente tratado sobre los cometas; lo que son; sus influencias en los séres de la tierra, y por fin, cuáles deban ser sus efectos y relaciones. Como remate de tan científico tratado, sigue una explicacion, aunque muy poco exacta, de los cuatro elementos, agua, tierra, aire y fuego. La exposicion de la naturaleza y efectos de los supuestos elementos, es completamente igual á la doctrina que en sus obras nos legó el génio filosófico de Aristóteles. En medio de todo se debe notar, en estos tratados, la uncion religiosa, la fé en el Criador de todas las cosas, y la parte activa que la Providencia y Sabiduría de Dios toma en el gobierno de todo el universo; cosa que se echa lastimosamente de ménos en los compendios científicos, que los sabios modernos ponen en manos de nuestros escolares.

No podia faltar aquí tampoco la correspondiente lámina, como aclaracion más perfecta en órden á la doctrina de los cuatro elementos y de los siete planetas. Al principio se ven escritas las palabras siguientes: *Taula de los 4 elements et dels 7 planetas.* En círculos perfectamente trazados y pintados con viveza de colorido, aparecen girando por el órden que á continuacion indicamos: en el centro del sistema, la tierra; inmediatamente y en derredor suyo, el agua; luégo el aire, y finalmente el fuego. Despues sigue la colocacion de los planetas por este órden: Luna, casi tocando su órbita con el círculo del fuego; luégo Mercurio; despues Vénus, y así sucesivamente, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Como se ve, el órden de colocacion de los planetas no está conforme con la ciencia moderna. Y hay que advertir además, que el movimiento de los cuatro elementos, así tambien como todo el sistema planetario tiene orígen en la virtud de cuatro ángeles, que aparecen pintados alrededor del círculo primero.

No se reduce á la ciencia de los astros solamente el afan, que sabios de entónces tenian de estudiar y adquirir los conocimientos de las cosas naturales y sus causas. El asombroso poema de ERMENGAUD nos demuestra que los hombres de las *tinieblas* de la Edad-media no dejaban olvidar ramo alguno del humano saber. Porque despues de estudiar el mundo de los astros, se detienen á inquirir los conocimientos y cuestiones de la mineralogía. Y en verdad que tan importante ciencia no dejaria de sacar muy buen provecho con exámen detenido que hacer pudiera, de un tratado curiosísimo que se halla en el códice lemosin sobre las piedras preciosas. En él se explican su naturaleza, virtudes y propiedades. Ciertamente que se atribuyen allí raras cualidades á las piedras preciosas, que no poseen; pero sin embargo, bien analizados los versos provenzales que tratan de esta materia, arrojan no poca claridad sobre los caractéres intrínsecos y extrínsecos de los minerales.

No era el único ERMENGAUD DE BEZIERES de los que en el siglo XIII disertaban sobre la ciencia de la mineralogía. Porque hácia aquellos mismos tiempos de tanta ignorancia para algunos, se cultivaba con grande aplicacion la ciencia de los minerales, en la corte y reales palacios de Castilla. El sabio rey Don Alfonso X era el motor principal del gran desarrollo y vuelo que tomaron las ciencias y las artes de su tiempo. No pareciéndole bastante las investigaciones y tratados numerosos que hizo en el terreno del derecho, de la filosofía, de la historia y de la ciencia de los astros, mandaba además á los sabios de la corte, que siempre lo rodeaban, que buscaran y recogieran por donde quiera que fuesen habidos, los libros antiguos que versaran sobre la ciencia de los minerales. Efecto de tal ordenamiento y voluntad fué la traduccion que entónces se hizo del árabe al romance castellano del famoso Lapidario, que con el nombre de *Alfonso el Sabio* se conserva hoy en la biblioteca del Escorial. Tan rico monumento está en vísperas de ver la luz

pública, por el admirable procedimiento foto-zin-litográfico, por el cual viene á resultar el mismo original reproducido, con sus dibujos y pinturas góticas en una página, y descifrado en la siguiente. El mérito de esta obra, considerada bajo todos conceptos, es incalculable. Porque la historia, la literatura, la filología, la geografía, la medicina, las ciencias físicas y naturales, la ciencia y el arte en general, pueden sacar partido del famoso *Lapidario* del Rey *Sabio.*

Pero volviendo al antiguo poema de *Armengol*, hemos de saber que no le bastan al poeta los estudios que de los astros y de la tierra quedan expuestos. Nos ofrece á continuacion de ellos un tratado de importancia suma sobre las plantas y los árboles en general. ¡Ojalá que los actuales derroteros del ramo de agricultura y los aficionados á la ciencia botánica, leyeran y publicaran las muchas ideas que bajo aquellos versos de tanta dulzura yacen ocultas y desconocidas! Y por que fuera completa y acabada la obra que de historia natural registramos en el poema del Trovador de Bezieres, añádese en ella un tratado curiosísimo de las bestias, de las aves y de los peces. A primera vista se descubre cuán interesante ha de ser para las ciencias y la historia semejantes tratados de tiempos tan remotos, por los cuales fácilmente se puede conocer la altura y desarrollo en que se hallaban entónces las artes y la ciencia.

Antes de concluir con el exámen de las cosas naturales y sus causas, escribe el sabio trovador un tratadito de los vientos, los cuales aparecen pintados con gran propiedad en una lámina de su manuscrito. La introduccion es como sigue: *Dels* 8 *vens principals.* Viene despues una idea bastante extensa de las cuatro estaciones del año, y de los doce meses de que consta. Y lo que más llama la atencion en este lugar es la explicacion detallada que hace de los correspondientes oficios y faenas, que el trabajador del campo verifica en cada uno de los meses. Con cuyo motivo se ven pintados los hombres rústicos en las páginas que tratan de estas materias: están cubiertos con muy raros y diversos trajes, y llevan en sus manos las herramientas é instrumentos propios de su oficio. Así es que el tratado que vamos explicando no debe permanecer ignorado, de la indumentaria, y de la historia de las artes agrícolas y mecánicas.

Pero ántes de pasar adelante con la descripcion del *Brevario de Amor*, debemos ponderar con qué exactitud y hermosura nos ofrece un retrato de la Edad-media. Dícenos en efecto, y en gallarda poesía, que sus contemporáneos inquirian y disertaban sobre astronomía, historia, mineralogía, botánica, zoología, historia natural y todas las ciencias profanas. Y con efecto, ¿quién de buena fé puede negar la grandeza de aquellos hombres, de aquellos santos y teólogos profundísimos, que asombraron al mundo con sus voluminosas obras? Merecen letras de oro purísimo en las páginas de la historia los nombres admirables de Santo Tomás de Aquino, San Buenaventura y el doctor sutilísimo Escoto, cuyas obras inmortales son de los monumentos más gloriosos de la humanidad.

Concluidas las investigaciones de las cosas naturales, pasa el poeta del Languedoc á otra clase de estudios muy diversa. Empieza con un exámen histórico de las diferentes edades del mundo. El número de éstas, clasificadas por órden cronológico, es de siete (San Isidoro las habia distribuido en seis). Así empieza este tratado: *Taula de las 7 edades del mond.* La primera es la de Adan, padre del género humano; la segunda la de Noé, segundo padre de los hombres despues del diluvio; la tercera la de Abram, el patriarca de la fé; la cuarta corresponde á Moisés, caudillo y libertador del pueblo de Dios; la quinta corresponde á los reyes; la sexta abraza la existencia del templo; y por último, en la sétima nace y vive la Iglesia católica. Aquí se puede aprender la historia sagrada con no poco provecho, como relatada por el ingenio prodigioso de ARMENGAUD. Tampoco faltan en este mismo lugar datos muy curiosos, y algunos de ellos muy originales, sobre la vida y principales hechos de los primeros hombres qùe poblaron la tierra; de los patriarcas, de los profetas, reyes y caudillos del pueblo de Israel; de la construccion y vida del templo de Salomon; y de las grandezas divinas de la Iglesia de Jesucristo.

En el discurso que hallamos á continuacion del anterior, revela el poeta del *Arbre d'amor* sus conocimientos sólidos y nada comunes de la ciencia filosófica. Diserta con asombrosa facilidad sobre la naturaleza del hombre en general; y despues en versos de mucha ternura toma su alma y cuerpo separadamente, y resuelve con grande acierto cuestiones de filosofía muy espinosas. Los que hoy se dedican con preferencia al estudio analítico y harto difícil de la doble naturaleza humana, podrian quizá aclarar puntos oscurísimos de la psicología y fisiología hojeando las páginas del códice lemosin, que tratan de esta materia. El fondo del presente tratado es, como todos, ortodoxo, y en la esencia el mismo expuesto ya entónces por los sabios y filósofos escolásticos. Es simplemente lo que hoy llaman los hombres de buena voluntad filosofía cristiana, en contraposicion á lo que predica el libre pensamiento de nuestros tiempos con el nombre de filosofía alemana.

Tambien hemos de poner en lugar aparte otro tratadito, que se registra en los mismos fólios de nuestro manuscrito: versa acerca de los diferentes temperamentos y de una gran multitud de enfermedades que suelen padecer los hombres. Hay ideas verdaderamente originales en esta parte del poema, y con ellas nos prueba al mismo tiempo el autor, que ningun ramo de la ciencia permanecia oculto á las penetrantes miradas de aquellas generaciones.

Además es muy de notar otro compendio de historia sagrada, que hallamos en las estrofas siguientes. No se nos dice cosa nueva históricamente hablando, pero excitan el interés y la curiosidad las muchas bellezas poéticas con que aparece adornada la historia del pueblo hebreo. Al mismo tiempo que se relatan los hechos providenciales de Israel en estas páginas, y por su órden cronológico, se ven pintados respectivamente cada uno de ellos. Con este motivo es muy grande y muy singular la variedad de personajes, vestiduras, insignias particulares y otros mil adornos, que el arte inspiró á la mano hábil del dibujante. La idea sumamente caprichosa y los muchos detalles con que se hallan enriquecidas las figuras históricas de este escrito, bien merecen la atencion de pintores y anticuarios.

Y para darlo todo á conocer le toca el turno ahora á varias cuestiones morales, ascéticas y religiosas que nos enseña á continuacion de la historia, el manuscrito del Escorial. Con gran fondo filosófico y religioso presenta en primer término el fatal y mortífero pecado del primer hombre: enseña lo que la Teología católica entiende por aquella culpa, y la trata por fin en sus relaciones con la sabiduría Divina. Las consecuencias acertadísimas que el poeta saca de su discurso sobre el pecado original, vienen á ser las mismas que leemos en las obras admirables del Águila de Hipona, á saber: que la infinita sabiduría de Dios saca de los males bienes.

No echa en olvido las demás clases de pecados, y principalmente se detiene en los siete capitales. Con mucho ingenio é imaginacion poética pinta con horribles colores la fealdad satánica de cada uno de ellos. La soberbia aparece retratada con todas sus degradantes miserias y consecuencias fatales, así como tambien los mortíferos efectos de la lujuria y el fuego consumidor del corazon, que comunica á sus esclavos la envidia y la avaricia. En todos estos tratados se enseña la moral más pura, y al propio tiempo se inspira á los hombres insensiblemente una gran aversion á la culpa, que, como allí se dice, es la muerte de las almas.

Echando despues una mirada retrospectiva, detiénese con preferencia en hacer notar la sabiduría política, social y religiosa, que en sí contiene la ley de Moisés. Examina la filosofía celestial y las enseñanzas sublimes de gobierno y humanidad, que el pensador cristiano sabe contemplar en todas y cada una de las obras de misericordia. Todos estos y otros muchos discursos aparecen escritos en otros tantos párrafos poéticos, y mezclados con cien puntos doctrinales más, que omitiremos para no hacernos interminables.

Pero lo que de ninguna manera queremos olvidar, por ser como reprension y enseñanza de la Iglesia y tradicion del siglo XIII á los fanáticos innovadores, que tres siglos despues se llamaron protestantes, es la exposicion doctrinal del culto católico, que en su *Árbol de amor* escribe MARTFRES ERMENGAUD. Ni más ni ménos que hacen hoy mismo nuestros teólogos y nuestros catecismos, distínguense allí las diversas clases de cultos. Se advierte con sumo cuidado, que á sólo Dios se debe dar el culto supremo, y que los otros respectivamente son propios de la Vírgen Madre de Dios, de los ángeles y de los santos. Y para que fuera mayor y más contundente el golpe que la tradicion de la Edad-media descarga sobre los hijos del protestantismo, con estas enseñanzas hace notar el códice escurialense que tambien las imágenes de Dios, de María Santísima *(Sancta Maria)* y de los santos, son dignas del culto particular que los católicos romanos les tributan.

Revélase asimismo la gran devocion que aquellas sociedades tenian á la Madre de Dios, en una historia piadosísima que en este mismo lugar hay escrita, en la cual se relatan los principales hechos de la única Señora Vírgen y Madre. Llama la atencion, si se lee con cuidado, la facilidad con que explica la advocacion de los hombres á tan Soberana Madre, y el sentido en que le decimos los católicos *Ora pro nobis.*

No podia pasar por otro camino el gran poeta: sabía muy bien que los hombres que lo son en verdad, se forman en la oracion y al pié del Crucifijo: los que no entienden este lenguaje, aunque se apelliden sabios, son sin remedio del número de aquellos ignorantes que, al decir de San Pablo, se desvanecen en sus propios pensamientos. Por eso en su obra manuscrita nos dejó el poeta lemosin un tratado de la oracion mental y vocal, lleno de santo aroma y profundas lecciones de mística. Y despues, para hacerlo todo más práctico, inserta gran número de oraciones muy tiernas, dirigidas á la Trinidad Beatísima, al Padre, al Hijo y al Espíritu-Santo; en otras invoca humildemente la proteccion de la Vírgen María y el auxilio particular de los santos, y en las últimas excita la piedad en los tibios y el arrepentimiento en los pecadores.

Y como si con ello tratara de sacar el mejor partido posible de las precedentes advertencias y consideraciones, pone á continuacion la historia tremenda del juicio universal. Aunque ciertas, son verdaderamente terroríficas y espantosas las pinturas que hace del Tribunal inapelable, del Juez airado y del aturdimiento y perdicion de los réprobos. Todo lo cual, dibujado con gran fondo de verdad y sencillez, aunque con poca proporcion artística, aparece en lámina que ocupa toda una página del manuscrito. Como costumbre de aquellos tiempos se explica allí mismo la representacion de la viñeta con las siguientes palabras: *Estoria del iorn del iuzizi en qual manieira Iesucrist venra iuzgar las gens.*

Pondremos aquí como es justo, su breve descripcion: Aparece en la parte superior la figura del Soberano Juez, acompañado de varios ángeles y santos. Está sentado con majestad y presenta dulcemente las llagas de sus piés y manos: cubre su cuerpo una capa pluvial de color morado vivo y casi rojo. Vénse allí tambien á su lado los santos apóstoles con las divinas Escrituras en la mano. El ángel que por debajo aparece con la terrible trompeta, hace recordar aquellas palabras: *Surgite mortui.* Otro espíritu, á la derecha del Salvador, le presenta los instrumentos de la pasion. Todos los ángeles llevan aureolas ó nimbos. En la parte baja represéntase de nuevo al Juez de la Justicia, sentado en trono ojival, presentando las sentencias de salvacion ó condenacion, en dos pergaminos que tiene en sus manos. A un lado se ve el grupo que representa *la rezurexios dels bos,* al otro el que figura *la rezurexios dels mals,* los cuales se levantan del sepulcro desnudos y solamente cubiertas sus cabezas con mitras y coronas: levantan sus brazos con alegría los buenos; los malos, afligidos, los dejan caer. Espíritus angélicos presentan al Señor las obras buenas y malas escritas en sendos pergaminos. Finalmente, los elegidos aparecen colocados en una red, por cuyas extremidades son levantados por los ángeles de la tierra al cielo: los espíritus del Averno, con agudos tridentes, precipitan en el infierno á los desventurados réprobos.

Tambien se recomienda por sí solo á los herejes protestantes, el tratado moral que sigue á los que acabamos de exponer. Contiene lo que el catolicismo enseña sobre el sacramento de la Penitencia. De intento se detiene en la confesion privada, explicando lo que es y cómo se ha de practicar. Analiza despues sus partes esenciales, y en su virtud entra en un exámen particular de las diferentes clases de pecados, y de la mayor ó menor gravedad de cada uno de ellos. Pero aparte de todo, cada cual de estos puntos doctrinales que la Iglesia y la tradicion enseña desde los mismos tiempos apostólicos, y encerrados entre los viejos pergaminos de nuestros archivos, parecen preguntar á los reformadores protestantes del siglo XVI: ¿con qué derecho, ó por qué causa habeis suprimido la confesion sacramental, única tabla de salvacion para los pecadores despues del Bautismo?

En los fólios siguientes trata el célebre poema de ERMENGAUD de otras materias particulares y algo distintas de las anteriores. Nos da la más clara idea de las diferentes clases en que se halla dividida la sociedad humana. Qué cosa sean los emperadores, los reyes, los príncipes y todo género de potestades civiles, es lo que constituye el fondo de las presentes enseñanzas. Nadie como nuestros contemporáneos tiene tan perentoria necesidad de aprender y practicar los sólidos principios de gobierno y obediencia que allí dejó grabados la mano inteligente y cristiana del bardo provenzal. Porque, cual consumado moralista, expone admirablemente los mútuos derechos y deberes de gobernantes y gobernados, y en dónde radica su fundamento. Y para conclusion de esta materia se dirige á los jueces, abogados, escribanos y demás administradores de justicia y les enseña sus respectivos oficios, y cómo en ellos pueden ser justos, y tambien cuándo son obradores de iniquidad. Y porque nadie pudiera decir que señalaba la llaga y escondia la medicina, predica en seguida la manera con que pueden todas y cada una de estas personas, constituidas en autoridad, subsanar sus faltas y purgar sus crímenes. Aquí tambien habla á los que administran la justicia en particular, y les enseña el camino de reconocer sus yerros, y dirigiéndose despues á las mujeres, las dá consejos de bien vivir y las encamina á la confesion de sus culpas. Doloroso nos es tener que omitir en este lugar algunos otros tratados que así en el fondo como en la belleza de la poesía, deberian ser conocidos. Casi todos ellos son filosóficos y morales.

Pero de todas maneras no puedo pasar en silencio una exposicion bien ordenada de las obligaciones de los prelados de la Iglesia, y de los deberes del clero en general. No pocos predicadores sagrados podrian sacar provechosa leccion de asimilarse las reglas y consejos, que en este escrito van dirigidos á los divinos sembradores de la palabra de Dios. Y por lo que toca á los sucesores de los apóstoles, no deja de suscitar un gran interés la explicacion sucinta y respetuosa que hace de su altísima dignidad, de las virtudes que deben practicar y del modo suave y amoroso con que han de salir de sus labios, así las enseñanzas sagradas, como las reprensiones dulces y paternales. No escasean en este

lugar ni las ideas que inspira el Santo Evangelio del Buen Pastor, ni los consejos maravillosos que en sus dos epístolas dirige el apóstol de las gentes á su muy amado Timoteo.

Empieza en seguida otra exposicion bien razonada de los artículos de la fé católica, que viene á ser, á lo ménos en el fondo, lo que se enseña en nuestros catecismos explicados. Esta doctrina le dá pié para entrar en una materia tan sagrada como misteriosa. Pudiéramos muy bien llamarlo *Tratado de Incarnatione.* Todo lo que enseña nuestra santa madre la Iglesia católica en órden al profundísimo misterio de la Encarnacion del Verbo Divino, se encuentra expuesto en esta parte del *Breviario d'amor*. Asimismo lo que estudiamos en los tratados teológicos de nuestros seminarios sobre las dos naturalezas del Hombre-Dios hipostáticamente unidas, pero distintas é inconfusas, se recuerda con gozo y provecho en el mismo lugar del antiguo poema de Ermengaud.

Así como al principio escribió el autor de este códice los hechos más notables de la Ley antigua, así tambien ahora pone á continuacion casi todos los del Nuevo Testamento. Y aquí, como allí sucedió con aquellos, aparece una série de láminas en las que se ven retratados los personajes, principales autores de los sucesos primitivos del cristianismo naciente. En medio de la sencillez y candor que realzan á las figuras aquí pintadas, supo su autor comunicarles un aire de grandeza y uncion gótico-cristiana que excitan la devocion con sólo mirarlas. Ni faltan asimismo en ellas trajes caprichosos, riqueza de color y otros mil detalles que saben observar artistas y pintores. Tienen además estos antiguos dibujos otro mérito y motivo de aprecio para el hombre reflexivo; y es que la verdad católica toda y segun la enseñan hoy nuestros catecismos y devocionarios, aparece allí plásticamente conservada. Importa ir notando estos jalones á medida que nos vamos alejando del siglo presente, en el camino de las remotas edades pasadas. Estos jalones, é infinitos que se van observando conforme nos acercamos á la primera edad del cristianismo, evidencian que la verdad católica no ha padecido menoscabo, ni alteracion, ni variacion por el trascurso de los tiempos. Queden para las fugaces instituciones humanas las variaciones y contradicciones: la palabra de Dios es inmutable como Él mismo.

La ternura poética y la dulzura religiosa con que aquí mismo se relata la pasion y muerte de Jesucristo, Dios y Hombre, es incomparable. No hay corazon bastante empedernido que pueda leer, sin compadecerse, la crueldad de los judíos, el horror de los padecimientos, la resignacion divina y la paciencia maravillosa del Hijo de Dios. Presenta muriendo al Autor de la vida, colgado de un madero, con tanta humildad y con tanto cariño para sus propios verdugos, que áun al más descreido obliga á repetir aquellas famosas palabras de Rouseau: « si la vida y la muerte de Sócrates son de un sabio, la vida y la muerte de Jesús son de un Dios. » No dejaremos de apuntar una circunstancia interesante para los eruditos, que han examinado las varias y simultáneas maneras de crucificar que tenian los antiguos, y que áun hoy mismo duran en las regiones orientales: Jesucristo aparece clavado en la cruz; los dos ladrones amarrados cada cual de la suya.

Que los libros sagrados eran el alma de la sociedad del siglo xiii, dan testimonio las estrofas que siguen á la Pasion: en ellas están historiados los hechos y la vida milagrosa de los Apóstoles. Y nótase á la simple lectura de los primeros versos, cuánto profundizaba el trovador lemosin en el sagrado libro de los *Hechos apostólicos*. Excusado sería ponderar la fé solidísima, el amor, la devocion y el respeto que en nuestro corazon despiertan las inspiraciones del poeta, al cantar los hechos maravillosos que sirvieron á los primeros cristianos, para llevar la civilizacion de la cruz hasta los últimos confines de la tierra.

Sería por lo demás digno de justísima censura no dedicar un párrafo aparte á los últimos tratados del *Arbre d'amor*. Porque en ellos trató *Armengol* una materia harto extraña y delicada por más de un concepto. Tal es investigar las causas principales que mueven al hombre hácia el amor de la mujer. Observa en los varones inclinacion y tendencia naturales hácia el bello sexo, y procura estudiar su causa. Gran papel desempeñan en semejante exposicion aquellas bíblicas palabras que Dios dirigió á los primeros moradores de la tierra: *crescite et multiplicamini*. Al ver este mandato trastornado y corrompido por la libertad del hombre, halla en él la causa de todas las desventuras, guerras y calamidades del género humano. Imposible sería apreciar la facilidad y casi siempre el tino con que discurrian los publicistas de la Edad-media en toda clase de cuestiones, áun en las que por naturaleza son tan espinosas y difíciles.

Y para no dejar cosa alguna de cuantas conocemos de mano de Ermengol, relativo á la mujer y á sus amores, diremos que además del *Tractat d'amor de Donas segon que n'an tractat li antic trobador en lor cansos*, dirigió una epístola llena de preciosidades literarias é ideas profundamente sábias y religiosas, á una hermana suya, á quien entrañablemente amaba. Empieza con las palabras que á continuacion copiamos: « Aiso es la epistola que trames

fraires Matfres, menres de Bezes, la festa natal de á sa sor na Suan.» Los autores tan reputados, con la noticia de cuyas obras dimos principio á este escrito, hacen los debidos elogios del talento que revela el compositor de este tratado verdaderamente didáctico-epistolar. Y dicen, que si en todos sus escritos dá claras señales de un ingenio nada comun; pero en esta epístola hace verdadero alarde de sus dotes de poeta y criterio de filósofo.

El tratado postrero del *Breviario de Amor* es una série de consejos doctrinales dirigidos tambien á las *donas*. Tienen por objeto capital regular sus sentimientos de amor, generalmente demasiado impetuosos y causa principal de gravísimos desórdenes, así en las familias como en la sociedad. El título de este poético discurso es como sigue: *Cosseilhs en qual maneira las donas se deven captener en amor*. No tratamos aquí de santificar de todo punto al bello sexo, cuya historia tiene su parte oscura y su parte clara. La Iglesia católica es la más decidida defensora de la mujer. Le ha dado la libertad; le ha obtenido los derechos que por naturaleza le pertenecen; la ha hecho objeto venerando y digna del respeto general. Encarga á sus ministros que oren *pro devote femineo sexu;* y finalmente, al celebrar el santo sacramento del matrimonio, dirige al varon estas palabras verdaderamente civilizadoras y en alto grado significativas: «*compañera* os doy y *no sierva;* amadla como Cristo ama á su Iglesia.»

Para nada tuvo en cuenta el buen *Armengol* tan laudable inclinacion de nuestra madre la Iglesia; porque en su tratado de los *consseilhs dels donas,* las presenta al público sin piedad alguna, y ocultando las excelentes cualidades que realzan su dignidad, expone con parcialidad extrema gran parte de lo que contribuye á rebajar su historia. En medio de su poca simpatía hácia la mujer, son, sin embargo, recomendabilísimos los consejos que las dirige; y sería de desear que todas ellas siguieran rectamente el sendero que les enseña, para llegar limpias y llenas de santidad al último fin de su carrera. Con este discurso, un poco picante, es verdad, pero saturado de moral y puras máximas cristianas, tomadas muchas de ellas de los libros sapienciales, dá por concluido su poema el trovador de Bezieres. Estas son las últimas palabras del libro: *Finito libro redatur gloria xpo.*

Terminado ya el exámen, aunque á vuela pluma, del *Arbre d'amor* que la mano del gran Felipe II, tan amador de las ciencias y del arte, colocó en la famosa Biblioteca que forma parte de la octava maravilla del mundo, nos creemos con algun derecho para reclamar el título de enciclopedia cristiana y universal para tan excelente manuscrito. Porque si estudiamos uno por uno los ramos todos del humano saber, encontramos en él para cada cual de ellos un tratado ó discurso lleno de sabiduría y belleza literaria. Muchas cosas y acaecimientos generales, y hasta de la vida familiar del siglo XIII, tiene que aprender allí la historia. Bellezas poéticas sin número; trozos y figuras traidas con suma propiedad; comparaciones felicísimas y una rima casi siempre perfecta, hé aquí lo que la literatura y poesía tienen que imitar en el códice de ARMENGOL. Siembra en todos sus párrafos ideas profundas y sólidos pensamientos, que con fruto puede recoger la filosofía cristiana.

No tienen en el fondo gran cosa que asimilarse las ciencias naturales; pero pueden contemplarse cariñosamente cultivadas, y recibiendo el puro incienso y luces claras de aquellas remotas generaciones, para continuar su lenta carrera y llegar por fin al grado de desarrollo fabuloso que pudieron alcanzar en los tiempos modernos. Tuvo el poema lemosin hospitalidad honrosa para la astronomía, para la química, para la mineralogía, para los estudios atmosféricos, para la botánica, para la agricultura, para la fisiología y para la historia natural. ¿Qué más pueden reclamar del *Breviario de Amor* las ciencias profanas en la Edad-media?

Pero tienen en cambio mucho que agradecer al códice provenzal las ciencias sagradas. Porque en él encuentra la teología docta y sábiamente explicados la mayor parte de sus misteriosos puntos dogmáticos. Desde los infinitos atributos de la Divinidad, hasta el culto que debemos á los ángeles y á los santos, criaturas suyas, todo aparece allí ortodoxamente expuesto y tratado con sumo respeto, claridad y devocion. Y si de la teología dogmática pasamos á la moral, podemos aprender con gran provecho y facilidad la resolucion católica de un número no pequeño de cuestiones, que los moralistas saben debidamente apreciar. El conocimiento exactísimo que de los pecados original y capitales nos presenta, no deja que desear nada.

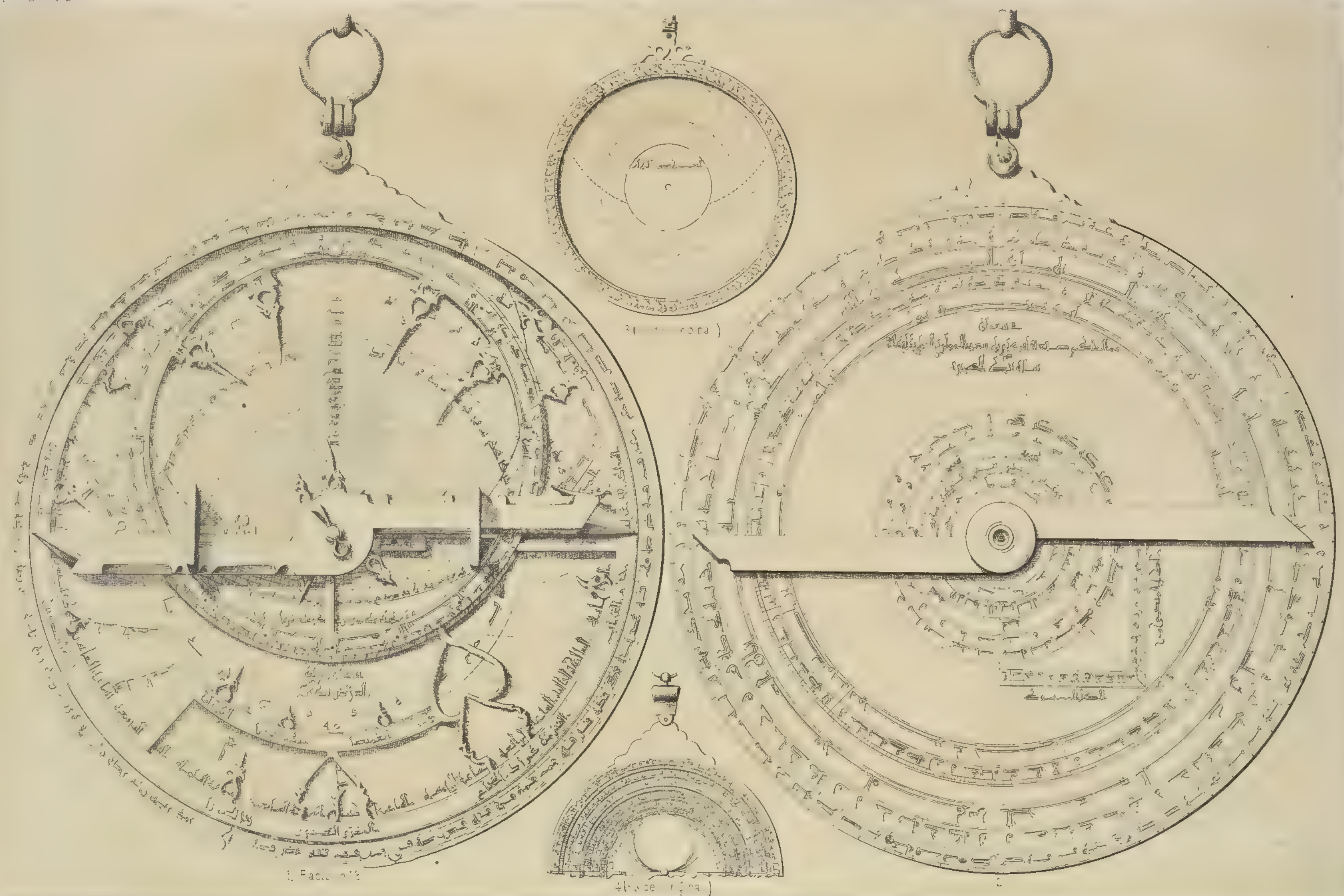
La historia del hombre en general y del pueblo de Dios en particular; los estudios médicos; la influencia de la ley mosáica; la mística; la política; la pintura; las clases todas de la sociedad, desde el Emperador hasta el último campesino; y finalmente, los derechos y la dignidad de la mujer, pueden considerarse protegidos y adorados en el manuscrito célebre que acabamos de estudiar. Debe, por consiguiente, ser llamado con el nombre de enciclopedia monumental y cristiana, como arriba lo apellidamos.

Asimismo, á vista de tal preciosidad literaria y científica, y de mil y mil otras producciones nacidas del génio

colosal de los hombres de aquellos tiempos, es fuerza y es necesario hacer cumplidísima justicia á aquellos hombres de los siglos medios, cuya grandeza no ha podido ser medida por los pigmeos de la edad moderna, llenos de presuncion y envidia. Nombres gloriosos de entónces hemos recordado en el cuerpo de este escrito, que son la honra de los hombres. Pero para mayor abundamiento de nuestro aserto hemos de advertir aquí, que entre las tinieblas é ignorancia del siglo XIII, y áun mucho ántes, segun las obras de Ditmaro, se construian relojes con bastante exactitud; se observaba la estrella polar con una caña; se daban las primeras nociones del telescopio, y á la dialéctica acompañaba el estudio de las matemáticas, que sabian aplicar oportunamente á la arquitectura y á la mecánica. Los preciosos tallados de marfil y alabastro de los siglos medios, declaran que eran conocidos mayor número de reactivos químicos de lo que generalmente se cree. Ya en el siglo IX el célebre Dicuil daba á conocer su tratado *De mensura orbis terræ.*

Y si quisiéramos continuar en este camino tendríamos que decir, que á principios del siglo XII se resolvian como hoy exactamente las cuatro primeras operaciones aritméticas entre enteros y quebrados; se conocia la regla de tres; se enseñaba la extraccion de las raíces cuadrada y cúbica; la progresion decimal, y poco despues se hacia uso del logaritmo moderno. Y finalmente, es injusticia marcadísima llamar bárbaros y tenebrosos á unos siglos en que florecieron Gerberto, Carlo-Magno, Fernando el Sabio de Castilla, Alberto el Grande, Felipe Augusto, los Godofredos y el Dante; en que se construyeron las maravillas de arquitectura ojival que ostenta la Europa cristiana; en que se inventaron los molinos de viento, el papel de trapo, la pintura al óleo y los hospicios para los niños y los ancianos; en que los frailes anuncian los antípodas, el vapor y los globos areostáticos.

Es además necesario insistir en los últimos renglones de la presente Monografía, con la idea de que la verdad, así religiosa como filosófica, se encuentra toda contenida en los voluminosos códices de nuestros archivos y bibliotecas. Así como en los laberínticos cementerios de la primitiva Roma cristiana apareció refulgente en toscas pinturas la verdad católica, así tambien la podemos descubrir grabada entre los pergaminos y vitelas antiguas de nuestros manuscritos. Faltan nuevos Baronios, y Felipes de Wingh, y Joannes Macarinos, y Alfonsos Ciconios y Bosios, y Buonarottis, y Fabrettis y Garrucis que desentierren y sepan descifrar los antiguos monumentos que nos legaron las generaciones pasadas. Falta luz y amor para el estudio sério y constante de la anticuaria. No se cultivan con toda la extension que debiera hacerse ni la lengua de los árabes, ni la hebrea, ni la de Homero, ni áun siquiera la latina. Con esto se ven las ciencias y la verdad privadas de auxiliares fecundísimos y de un apoyo harto sólido para resistir los embates de la ignorancia y los golpes terribles de la falsa sabiduría. La luz de la verdad y los derechos de la religion reclaman de nosotros una mirada compasiva hácia tantos documentos como yacen aún desconocidos para las letras y la historia: piden espacio para el brillo de sus rayos, y gritan sin cesar al oido de nuestras sociedades: *Fiat lux.*



ASTROLABIOS ARABES

ASTROLABIOS ÁRABES

QUE SE CONSERVAN

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL,

EN LA BIBLIOTECA DE PALACIO Y EN COLECCIONES PARTICULARES;

POR

EL EXCMO. SEÑOR DON EDUARDO SAAVEDRA,

DE LAS REALES ACADEMIAS DE LA HISTORIA Y DE CIENCIAS


(1)

No se sirven en nuestros dias los astrónomos de sus perfeccionados y delicadísimos instrumentos, sino para apreciar las posiciones de los astros, midiendo arcos de la esfera celeste, ó para indagar particulares circunstancias de su forma y condiciones físicas, fingiendo que los acercan á su vista merced á la extraordinaria amplificacion que los telescopios proporcionan. Fórmulas preparadas con habilidad suma, cuyas ordenadas haces de extraños símbolos se presentan con la oportunidad debida unas tras otras; tablas tan inmensas como variadas, cuyas páginas remedan para el profano confusos hormigueros de números, facilitan el cálculo de los resultados que se desean con exactitud asombrosa, combinando debidamente los elementos suministrados por la observacion. Pero ni tablas tan extensas, ni fórmulas tan acabadas, ni instrumentos tan sutilmente labrados tenian los antiguos; y como en la Edad Media era mas comun, relativamente, que ahora el uso de una Astronomía práctica rudimentaria, con muy principal aplicacion á las manías astrológicas, se daba natural preferencia á los medios de resolver gráficamente, ó sea con la regla y el compás, los problemas de Trigonometría esférica nacidos de la combinacion de los círculos en el cielo. Tal es, en pocas palabras, el fundamento de la construccion de los astrolabios, instrumentos destinados á medir los ángulos de las posiciones de los astros, y á hallar sin cálculos en su superficie el resultado que se desea. El astrolabio mas fácil de imaginar es el *redondo*, reducido á una media esfera hueca, donde están señaladas algunas estrellas fijas y el zodíaco, movible encima de otra donde van marcados los círculos necesarios, con las correspondientes mirillas ó pínulas para dirigir visuales; pero su construccion admite poca exactitud, su manejo no es muy cómodo, y áun cuando sirve indiferentemente para todas las latitudes, su forma es bastante embarazosa para llevarlo de una á otra parte. Por eso fueron con mucho preferidos siempre los astrolabios planos ó *llanos*, de los cuales queda regular número en los diversos museos y gabinetes de antigüedades de Europa.

A los griegos se deben, sin disputa, los principios geométricos en que se funda la construccion de los diversos

---

(1) Capitel árabe-granadino (Museo Arqueológico Nacional).

astrolabios, principios compendiados por Ptolemeo en los tratados del Planisferio y del Analema; y trasmitidos por conducto de los astrónomos árabes á los cristianos, siendo de los primeros nuestro sabio rey Don Alfonso, decano de la Astronomía europea. Con afan incesante se esforzaban los matemáticos mas insignes en buscar una forma plana aplicable á todas las latitudes, como lo era el astrolabio redondo, trazando la esfera en el plano del coluro de los solsticios, ya mirada desde el punto equinoccial de primavera, como en la *lámina universal* de «Alyn el fixo de Halaf» (1), reproducida con el nombre de *astrolabio católico* por Gemma de Frisia (2), ya proyectada ortogonalmente, como en la *azafeha* de Azarquiel (3) y en el *planisferio universal* de Juan de Rojas (4); pero el astrolabio comun se presta con mas comodidad que ningun otro al uso, y por eso se encuentran arreglados á su modelo la mayor parte de los que nos quedan. Hasta muy modernos tiempos se han conservado en los libros los nombres arábigos de las diversas partes del astrolabio (5), y tanto en ellos como en los tratados de Astronomía han seguido figurando, al lado de los latinos, los nombres árabes de estrellas y constelaciones, huella profunda que ha dejado en la ciencia el paso de los hijos del Oriente, que como hermanos de la Aurora, dirigieron con predileccion sus ojos al cielo.

No es esta ocasion de discurrir acerca de los adelantos que la Astronomía debe á los árabes, ni vendria bien semejante disertacion con la índole del presente libro: basta con ceñirse al epígrafe de este artículo, y áun así sobrará tal vez no poco tecnicismo científico, que no por ser absolutamente preciso dejará de cansar á los lectores no habituados á usarlo, y mucho mas si se añade á esto la pesadez que resulta al nombrar todos los objetos con su equivalente en latin, en árabe y en el castellano de Don Alfonso el Sabio, cuya sinonimia, sin embargo, producirá seguramente utilidad para estudiar con ménos trabajo los autores de otros tiempos. Entremos, pues, de lleno en la descripcion de estos famosos instrumentos llamados astrolabios, verdadera antigualla científica, para nada ni por nadie hoy usada, y poco conocida por lo mismo, áun cuando para idearlo pusieron á contribucion todo su ingenio los antiguos.

Es la proyeccion estereográfica de la esfera como una perspectiva en que se miran todos los puntos y líneas en ella contenidos desde otro punto de la misma superficie esférica, y se dibujan en un plano perpendicular al diámetro que pasa por el punto de vista. Tiene esta proyeccion la propiedad singular de que todos los círculos se proyectan en figuras de otros círculos, como no sea en las de líneas rectas, y que los ángulos esféricos conservan en ella su propia y verdadera magnitud. Una de estas proyecciones estereográficas es el fundamento de la construccion del astrolabio comun (astrolabium, *astrolabio llano*, الاسطرلاب, que consiste en la representacion de la esfera celeste como si mirada desde el polo antártico se dibujase en el plano del ecuador. Veráse entónces el polo ártico proyectado en el centro de la figura, el círculo del ecuador (*cérculo del yguador*) en su propia magnitud, el trópico de Cáncer (*cérculo de Cancro*) como otro círculo más pequeño, y mayor que el primero el de Capricornio (*cérculo de Capricornio*), más allá del cual no se extiende la proyeccion, y forma, por consiguiente, el límite del dibujo. En la primera figura de la lámina que acompaña á esta monografía, que representa el astrolabio toledano del Museo Arqueológico Nacional, se divisan á trozos los tres círculos, cubiertos parcialmente por el armazon que hay encima de la plancha en que van trazados. La línea recta que de alto á bajo pasa por el centro es el meridiano (*linna del mediol cielo*, خط الزوال); y la perpendicular á ella que pasa por el mismo punto (Horizon rectus, *linna del yguador*) señala la direccion de Este á Oeste. En la parte superior, donde está la letra numeral ص (correspondiente á 90) cae el zénit (*zont de la cabeça*, سمت الراس) del lugar por donde la proyeccion se hace; y los círculos escéntricos, que envolviéndose unos á otros rodean á dicho puntos, son los paralelos al horizonte, indicadores de las alturas de los astros, ó almicantarats, ántes con mas exactitud llamados *almucantarat*, de su nombre árabe المقنطرات, que Don Alfonso traducia á veces diciendo *empontizos*, y *pontes* (6) el traductor anónimo de Ptolemeo. En este ejemplar hay un círculo para cada tres grados (*tripartium*, ثلاثي), y el último y mayor de todos es el horizonte del lugar, que tiene señalado el Oriente con la palabra المشرق y el Occidente con المغرب. Perpendicularmente á todos cruzan los círculos ver-

(1) *Libros del saber de Astronomía*, III, pág. 11.
(2) *Gemmae Frisii Medici ac Mathematici de astrolabio catholico*. Antuerpiae. MDLVI.
(3) *Libros del saber*, III, pág. 135
(4) *Comm. i. Astrol. quod Planisph. vocant libri sex*. Lutetiae. 1551.
(5) Stoffler, *Elucidatio fabricae ususque Astrol.* Oppenheim 1513.
(6) Delambre, *Hist. de l'Astr. anc.*, I, 452.

ticales, ó de azimut *(zontes*, السموت) de cinco en cinco grados, numerados á contar desde los puntos de Oriente y Occidente.

Como los antiguos griegos y romanos, los árabes han contado siempre el tiempo civil dividiendo en doce horas iguales el dia natural, desde la salida del sol hasta su ocaso, y lo mismo la noche, de lo cual resulta en cada dia del año y en cada latitud de la tierra, horas de desigual duracion, sin que dejasen de conocer y emplear para los usos astronómicos las horas iguales, ó equinocciales, únicas hoy recibidas en Europa. Las diversas posiciones del sol á la misma hora de distintos dias del año, en vez de estar en un arco de círculo máximo que pase por los polos, formarán en caso tal otra curva más complicada, cuya figura se trazaria en la esfera dividiendo en doce partes iguales todos los arcos diurnos ó nocturnos del lugar, pero se reemplazaba con suficiente aproximacion por un arco de círculo que contuviera los tres puntos de division correspondientes al Ecuador y los dos trópicos, ó sea á los dias equinocciales y solsticiales. Esta construccion se ve trasladada á la parte inferior del astrolabio, por debajo del horizonte, donde las porciones de los círculos de Cáncer, del Ecuador y de Capricornio, quedan divididas en doce partes iguales, que corresponden á las llamadas horas desiguales (horae inaequales, *oras temporales*, ساعات الزمانيات) por cinco arcos de cada lado junto con la línea meridiana, corriendo de derecha á izquierda, sobre el arco de ecuador las letras numerales de 1 á 12 en esta forma:

ا ب ج د ه و ز ح ط ي يا يب

y sobre el arco de Capricornio correlativamente, las leyendas:

الساعة الاولى	*La hora primera.*	الساعة السابعة	*La hora séptima.*
الساعة الثانية	*La hora segunda.*	الساعة الثامنة	*La hora octava.*
الساعة الثالثة	*La hora tercera.*	الساعة التاسعة	*La hora novena.*
الساعة الرابعة	*La hora cuarta.*	الساعة العاشرة	*La hora décima.*
الساعة الخامسة	*La hora quinta.*	الساعة الحادية عشر	*La hora undécima.*
الساعة السادسة	*La hora sexta.*	الساعة الثانية عشر	*La hora duodécima.*

Todos los astrolabios de origen cristiano, hasta los mas modernos, contienen este horario, además del de horas equinocciales *(oras eguales)*, de que luego se hará mencion; pero en los árabes hay además otras divisiones correspondientes al horario canónico ó religioso, que entre los muslimes es diferente del civil y del astronómico. Refiérese este horario á los cinco azaláes ú oraciones diarias que hizo Mahoma obligatorias, y son: el de *asobhi*, ántes de salir el sol; el de *adohar*, poco despues de medio dia; el de *alasar*, á media tarde; el de *almagrib*, al ponerse el sol, y el de *alatema*, despues de cerrada la noche. Aunque los jefes de los diversos ritos difieren algun tanto en el modo de fijar las horas precisas en que estas prácticas del culto se deben celebrar, los astrolabios construidos por estas tierras las señalaban conforme á la regla seguida en Occidente, que es la de Malic. En ella se prescribe que la oracion de asobhi puede celebrarse desde el primer albor del crepúsculo hasta el momento en que el sol va á tocar en el horizonte, y por eso se acostumbra señalar en las láminas el almicantarat, ó paralelo inferior al horizonte, de 18°, desde el cual empieza el astro del dia á enviar la primera claridad de la aurora, cuyo nombre فجر se escribe á la izquierda, y á la derecha شفق, equivalente á crepúsculo vespertino, pasado el cual se puede hacer el azala de alatema. Esta línea, que tambien se ponia en los astrolabios cristianos (línea crepusculina), falta, sin embargo, en el que particularmente se está describiendo. El azala de almagrib no ofrece duda, porque tiene su hora precisa en la ocultacion del sol bajo el horizonte; pero la determinacion del de alasar es más complicada, pues su hora empieza cuando la sombra de un estilo es igual á su sombra de medio dia, aumentada con la longitud del mismo estilo, y acaba cuando la longitud de la sombra ha aumentado en la de otro estilo, ó es igual á la de medio dia, mas dos veces la longitud del estilo. Las líneas que marcan esta clase de horas son curvas que cortan oblícuamente las de las horas temporales, y la primera de las dos es la que se marca en todos los astrolabios con el epígrafe خط العصر; pero el de la lámina contiene ambas líneas, poniendo en la primera اول العصر (principio de alasar), y en la otra اخر العصر (fin de alasar). El trazado de estas líneas en toda especie de instrumentos ocupa gravemente á los

matemáticos árabes y algun tanto á los comentadores europeos (1), mas no sucede lo mismo con las correspondientes á las horas de adohar, que principian en la línea meridiana (خط الزوال) y terminan en otra línea intitulada خط الظهر, para cuyo estudio es preciso acudir á la traduccion que Don Alfonso el Sabio mandó hacer del *Libro de la Azafeha* de Azarquiel, donde consta que esa segunda línea de adohar corresponde al momento en que la sombra de medio dia ha crecido en una cuarta parte de la longitud del estilo (2), contradiciendo la aseveracion de que el adohar se prolonga hasta el principio de alasar (3).

Claro es que las construcciones hasta ahora explicadas no convienen sino á la sola latitud para que se hayan ejecutado, por lo cual si el instrumento ha de servir para varios lugares, es preciso dibujar diversas láminas que se puedan cambiar unas por otras, segun el sitio donde se hagan las observaciones. Por eso los astrolabios suelen constar de varias chapas circulares, dibujadas para diversas latitudes en sus dos caras, las cuales se alojan en un hueco del mismo diámetro, que al intento se deja en el cuerpo del instrumento, por la parte interior de la graduacion; y colocando encima la plancha conveniente para el sitio en que se trabaja, quedan las demás ocultas debajo, y la dejan al nivel necesario para que corran sobre ella las demás piezas. De estas es la principal la red (rete, *axabeca*, الشبكة) ó araña (aranea, *alhancabut*, العنكبوت), armazon destinada á representar el movimiento aparente diurno del cielo estrellado, y que ocupa con su espesor el pequeño espacio que dejan las láminas hasta el enrase con el plano del limbro graduado. En esta red se coloca en primer lugar la proyeccion de la eclíptica graduada y dividida en sus doce signos, cuyos nombres van escritos de izquierda á derecha, en esta forma:

الحمل	(El Carnero.)	*Aries.*	الميزان	(La Balanza.)	*Libra.*
الثور	(El Toro.)	*Taurus.*	العقرب	(El Alacran.)	*Scorpio.*
الجوزا	(El Transeunte.)	*Gemini.*	القوس	(El Arco.)	*Sagitarius.*
السرطان	(El Zaratan.)	*Cancer.*	الجدي	(El Cabron.)	*Capricornius.*
الاسد	(El Leon.)	*Leo.*	الدلو	(El Cántaro.)	*Aquarius.*
السنبلة	(La Espiga.)	*Virgo.*	الحوت	(El Pez.)	*Pisces.*

Los bordes alternados de una barrita forman la línea del coluro de los equinoccios, marcando la direccion de los signos Aries y Libra con el centro, y en el punto solsticial de Capricornio, un pequeño apéndice llamado *almurí* (المري) lleva grabada una línea que determina el diametro perpendicular á la primera, proyeccion del coluro de los solsticios. Finalmente, varias puntas elegantemente perfiladas fijan la posicion de unas cuantas estrellas notables, cuyos nombres van escritos en los arcos de donde esas puntas salen, vistosamente distribuidas por toda la figura. En el astrolabio toledano hay colocadas veinte y seis estrellas en el órden siguiente, procediendo del Norte al Mediodía y dando la vuelta en el sentido de los signos del zodíaco.

Unidas al círculo del centro:

1	العيوق	*Aláyoc.*	Α.ξ.	α Aurigae. Capella.
2	الركبة	*Arrocba.*	La rodilla.	θ Ursae maioris.
3	الفكة	*Alfeca.*	Φέγγος.	α Coronae borealis. Gemma.
4	الواقع	*Aluéca.*	El que cae.	α Lyrae. Wéga.
5	الردف	*Arridf.*	El que sigue.	α Cygni.

Unidas á la línea equinoccial:

6	منكب الفرس	*Menqueb alfars.*	La espaldilla del caballo.	ε Pegasi.
7	الكف الخضيب	*Alcaf aljadib.*	La mano teñida.	β Cassiopeae.
8	بنات نعش	*Banát naax.*	Las muchachas del féretro.	η Ursae maioris.
9	السماك الرامح	*Assimec arrámeh.*	El excelso armado.	α Bootis. Arcturus.

(1) Delambre, *Hist. de l'Astron. du moyen âge*, p. 187.
(2) *Libros del saber de Astronomía*, III, 201.
(3) Delambre, o. c. p. 188. Sedillot, con su singular ortografía que ha propagado á otros libros, escribe *ashre* y *zohre*

Dentro de la ecliptica:

10	عين الحية	*Ain alhaya.*	El ojo de la serpiente.	γ Serpentis.
11	راس الحوا	*Ras alháue.*	La cabeza del serpentario.	α Ophiuchi.
12	الطاير	*Attáir.*	El ave.	α Aquilae. Altair.
13	الدلفين	*Addelfin.*	El delfin.	α Delphini.

Unidas al trozo de arco del ecuador:

14	الدبران	*Addebaran.*	El que va detrás.	α Tauri. Aldebaran.
15	منكب الجوزا	*Menkeb alchauze.*	El hombro del transeunte.	α Orionis. Betelgeuze.
16	الغميصا	*Algomeisé.*	El lacrimoso.	α Canis minoris. Procyon.
17	قلب الاسد الملكي [1]	*Calb alasad almaliquí.*	El corazon del Leon real.	α Leonis. Regulus.

Unidas al círculo exterior, que corre por el trópico austral:

18	ذنب الجدي	*Danab alcheda.*	La cola del cabron.	δ Capricornii.
19	ذنب قيطوس	*Danab caytos.*	La cola de Κῆτος.	ι Ceti.
20	بطن قيطوس	*Batan caytos.*	El vientre de Κῆτος.	ζ Ceti.
21	رجل الجوزا	*Rechel alchauze.*	El pié del transeunte.	β Orionis. Rigel.
22	الشعرى العبور	*Axxire alabor.*	Sirio, el que pasa.	α Canis maioris. Syrius.
23	النير من كواكب الشجاع	*Annir min cauaquib axxechá.*	La brillante de las estrellas del reptil.	α Hydrae.
24	جناح الغراب	*Chanah algorab.*	El ala del cuervo.	γ Corvi.
25	السماك الاعزل	*Assimec alázel.*	El excelso desarmado.	α Virginis. Spica.
26	قلب العقرب	*Calb alacrab.*	El corazon del alacran.	α Scorpionis. Antares.

La diferencia que notará el lector entre la pronunciacion figurada de ciertos nombres árabes y la que corre usual en los libros científicos, consiste en que para ello se han aplicado aquí las consonantes castellanas cuyo sonido de hoy se parece mas al de las arábigas, mientras que en la Edad Media se fueron tomando ciertos nombres al oido, otros á la vista solo de la escritura, cada uno por personas de naciones diferentes, y hasta en épocas en que el valor de los signos latinos habia experimentado transformacion. Así es como lo que se debe pronunciar con las letras de ahora *rechel*, lo escribia Don Alfonso *rixel*, y ha quedado en *rigel;* y no sabiendo que *l* ántes de *d* ó *t* se convierte en la letra que le sigue, se ha puesto *aldebaran* y *altair*, en vez de *addebaran* y *attair*, como rectamente escribe nuestro Rey Sabio. Pero el análisis de los nombres arábigos de todas las estrellas nos llevaria demasiado léjos del asunto.

El lado del astrolabio donde se colocan las láminas con la red se llama el haz (facies, *faz*, وجه), y el hueco necesario para contenerlas (mater, *madre*, امّ) se proporciona soldando sobre un disco circular de metal una corona de espesor adecuado al objeto, aunque se dice á veces que se excave á torno para ello una pieza suficientemente gruesa. En esta corona circular ó limbo (limbus, *alhogra*, الحجرة, كفّة) va marcada la graduacion desde 0 á 360 grados, numerados por el sistema africano, de cinco en cinco, con estas letras:

ه	ي	ك	ل	م	ن	ص	ع	ف	ض	ق	ر	س
5	10	20	30	40	50	60	70	80	90	100	200	300.

1) Apenas se descubre trazo alguno del nombre de esta estrella, pero el lugar que ocupa no deja duda acerca de que es la que señalo.

Cada lámina (tympanum, *tabla*, الصفيحة) lleva un diente ó una muesca que encaja en el hueco ó tope que de intento se deja por el interior del limbo, con objeto de tener á todas inmóviles cuando la red gire alrededor del eje (clavus, alchitot, *almehuar*, القطب, المحور) que se sujeta en el orificio central (المحر) con una chaveta (cuneus, *canallet*, الفرس). Una regla ó alhidada (mediclinium, dioptra, العضادة) giratoria al rededor del mismo eje señala los diámetros con uno de sus bordes, que se llama línea de fé (linea fiduciae, خط الرتيب), y para dirigir visuales tiene cerca de cada extremo una mirilla agujereada ó pínula (pinnacidium. *axataba* الشطبة), por cuyos orificios se hace pasar un rayo de sol, ó se enfila con la vista la direccion de una estrella. Los astrolabios más modernos llevan tambien la division de horas iguales, á razon de una por cada quince grados, en el limbo del haz, pero los anteriores no contienen tal indicacion, que en rigor puede excusarse, por medio de las horas temporales del círculo ecuatorial.

La cara opuesta ó dorso (dorsum, *espaldas*, ظهر) del astrolabio dibujado en la figura 2.ª de la lámina, manifiesta ante todo otra graduacion circular en la parte más externa del disco, sólo que no está numerada sino por cuadrantes (*quartos de la altura)*, empezando en el diámetro horizontal, denominado horizonte, siendo lo mas comun no grabar sino los dos cuadrantes correspondientes á la parte superior, que se dice del Septentrion. Inmediatamente despues de los cuadrantes de altura va otro círculo repartido en los doce signos del zodíaco, y cada uno en sus treinta grados, dando la vuelta de derecha á izquierda desde la línea de horizonte, donde empieza Aries. Nótase en nuestro astrolabio toledano que el signo de Géminis está expresado con la palabra التومان (los dos gemelos), mientras en la red pone الجوزا, lo cual es debido á que los árabes usan de dos sistemas de constelaciones de diverso orígen simultáneamente, y por eso confunden unas veces en una sola las dos constelaciones de Gémini y Orion, con el nombre de الجوزا, y en otras ocasiones las consideran separadas, llamando á la primera como arriba se dice, y á la segunda الجبار (el gigante). Dentro del círculo de los signos se coloca el de los meses *(deferant del sol)*, dividido en sus trescientos sesenta y cinco dias, con la circunstancia de que su centro se pone fuera del de los demás círculos, con objeto de tener en cuenta la excentricidad de la órbita terrestre en la correspondencia de los dias del año y el lugar del sol en la eclíptica. El centro del círculo excéntrico se busca uniendo con el centro del círculo de los signos el punto del mismo donde corresponde el apogeo del sol, y tomando desde dicho centro una parte, de treinta y dos en que su radio se divide, siendo las treinta y una restantes el radio del nuevo círculo, que quedará tangente al otro en el punto mencionado del apogeo, y tendrá su mayor separacion en el punto opuesto, donde se verifica el perigeo. No obstante ser mahometanos los autores de los astrolabios árabes, no colocan en ellos los meses de su calendario propio, pues su composicion, exclusivamente lunar, hace imposible ningun género de correspondencia con los movimientos del sol, por lo cual en todos estos instrumentos se encuentra grabado un calendario cristiano, ya sea el copto, ya sea el juliano, cuyos meses están escritos en el de la lámina de este modo (1).

ينير	*Enero.*	يوليه	*Julio.*
فبرير	*Febrero.*	اغشت	*Agosto.*
مارس	*Marzo.*	شتنبر	*Setiembre.*
ابريل	*Abril.*	اكتوبر	*Octubre.*
مايه	*Mayo.*	نونبر	*Noviembre.*
يونيه	*Junio.*	دجنبر	*Diciembre.*

La otra série de círculos que rodean el centro del dorso dá el modo de averiguar el dia de la semana de una fecha cualquiera del calendario juliano (2), por un método que tiene cierta analogía con la tabla vulgarizada por el Padre Florez (3), y que conviene con una de las perdidas de Don Alfonso (4). De los cinco círculos, los tres primeros contienen un ciclo solar de 28 años, despues de los cuales se repiten iguales dias de la semana en los mismos de cada

(1) Sobre el uso de los meses romanos entre los labradores de Berbería, y sus nombres latinos, véase la *Exploration scientifique de l'Algérie*, II, página 234.

(2) Sedillot (*Mém. prés. par div. sav. à l'Ac. Roy. des Belles Lett.* tomo I, *pág.* 175) y Dorn (*Ibid.* pág. 180) mencionan instrumentos que tienen estos mismos círculos, pero sin atinar con su uso y explicacion.

(3) *España Sagrada*, II, 226, 283.

(4) *Lib. del Sab.* IV, *pág.* 125.

mes, y debajo de cada uno la letra numeral que indica el dia de la semana en que el año respectivo acaba, notándose en el otro círculo inmediato cuando el año que va á seguir ha de ser bisiesto, con la palabra كبيسة (intercalacion) (1); de modo que si la rueda se reduce á lista, resulta la siguiente tabla, cuya traduccion se acompaña al lado:

AÑOS.	DIAS DE LA SEMANA.		AÑOS.	DIAS DE LA SEMANA.	
ا	ز		1	VII	
ب	ا		2	I	
ج	ب	كبيسة	3	II	Intercalacion.
د	د		4	IV	
ه	ه		5	V	
و	و		6	VI	
ز	ز	كبيسة	7	VII	Intercalacion.
ح	ب		8	II	
ط	ج		9	III	
ي	د		10	IV	
يا	ه	كبيسة	11	V	Intercalacion.
يب	ز		12	VII	
يج	ا		13	I	
يد	ب		14	II	
يه	ج	كبيسة	15	III	Intercalacion.
يو	ه		16	V	
يز	و		17	VI	
يح	ز		18	VII	
يط	ا	كبيسة	19	I	Intercalacion.
ك	ج		20	III	
كا	د		21	IV	
كب	ه		22	V	
كج	و	كبيسة	23	VI	Intercalacion.
كد	ا		24	I	
كه	ب		25	II	
كو	ج		26	III	
كز	د	كبيسة	27	IV	Intercalacion.
كح	و		28	VI	

Los otros dos círculos dan el dia de la semana con que empieza cada mes con relacion al 1.° de Enero, que es la *sennal del començamiento del mes* de Don Alfonso (2), en esta forma:

ينير	ا	*Enero*	I
فبرير	د	*Febrero*	IV
مارس	د	*Marzo*	IV
ابريل	ز	*Abril*	VII
مايه	ب	*Mayo*	II
يونيه	ه	*Junio*	V

(1) Sedillot *(l. l.)* ha entendido que la inicial ك, que en lugar de la palabra entera se grabó en el astrolabio de M. Larrey, es un 20. Ese nombre se pronunciaba *kapisa* en Persia (Delambre, *Hist. de l'Astr. du moyen âge*, pág. 192).

(2) *Lib. del saber*, II, 265.

يولبه	ر	*Julio*	VII
اغشت	ج	*Agosto*	III
ستنبر	و	*Setiembre*	VI
اكتوبر	ا	*Octubre*	I
نونبر	د	*Noviembre*	IV
دجنبر	و	*Diciembre*	VI

La aplicacion de estas tablas es sumamente sencilla. Divídase el año de la Era cristiana por 28, y el resíduo será el ciclo solar de aquel año segun este sistema, que los cuenta á partir del año primero. Véase luégo el número que corresponde enfrente del ciclo del año anterior, añádasele el que corresponde al mes, y luégo los dias que corren del mismo mes desde el primero; y quitando los *sietes*, el resto será el dia de la semana, empezando por el domingo. Cuando en el año anterior cae el signo de intercalacion, se debe añadir un dia mas pasado el mes de Febrero. Sea, por ejemplo, el 31 de Diciembre de 1251, en cuyo dia, al pasar el sol por el meridiano empezó el año astronómico 1252, raíz adoptada para las tablas alfonsíes. El resíduo de dividir 1251 por 28 da por ciclo de aquel año 19, por lo cual, sumando la señal del año anterior VII, con la del mes de Diciembre VI, y con los 30 dias corridos del mes desde el primero, resulta 43, y quitando de él las semanas enteras, queda I, cifra indicadora del domingo, como efectivamente era, y se comprueba en este caso viendo ser esa misma la señal del ciclo 19, que es el dia en que ese año termina. Si se quiere saber qué dia de la semana era el 1.° de Junio de 1252, en que empezó el reinado de Don Alfonso, se verá que á este año corresponde el ciclo 20, que el anterior lleva la señal I, número que sumado al V del mes de Junio, produce VI: nada hay que añadir por dias del mes, por ser el 1.°, pero como en el ciclo 19 se ha encontrado la advertencia de que se intercale, y la fecha es posterior á Febrero, se ha de aumentar una unidad, y tomar VII, que corresponde á sábado.

Por último, entre los dos grupos de círculos hay un cuadrado (scala altimetra, *quadrante de las sombras*, مربع الظلّ), donde se hallan marcadas las tangentes trigonométricas de los ángulos que un radio puede formar con la línea del horizonte ó con su perpendicular, no mas que hasta el de 45° por cada parte. Estas tangentes se llamaban sombras; la sombra horizontal (umbra recta, *sombra tenduda*, الظل المبسوط) se consideraba como producida por un estilo vertical de la unidad de longitud, y la vertical (umbra versa, *sombra retornada*, الظل المنكوس) por el mismo estilo colocado horizontalmente, dividiendo el radio, para medirlas, en doce dedos. Una regla sencilla *(ostensor)* gira al rededor del centro del dorso pasada por el mismo eje de todo el instrumento.

Para que quede por sí mismo en posicion vertical, conservando la libertad de sus movimientos, está provisto de un aparato de suspension (suspensorium, *colgadero)* compuesto de una anilla (armilla suspensoria, الحلقة, العلاقة) (1), que pende de un cordon y en la cual va pasada otra mas pequeña (armilla reflexa, العروة, الحبس unida con una clavija á la placa (armilla fixa, *siella* الكرسي) que forma la cabeza del disco.

Tal es la explicacion de las diversas partes que, con ligeras excepciones, componen todos los astrolabios árabes, y es tiempo ya de venir á lo particular de cada uno. Declara la fecha y procedencia del que representa la lámina, y ha servido de tipo para las descripciones, la siguiente inscripcion del dorso:

في شعبان   مما احكم صنعته ابرهيم بن سعيد الموازيني السهلي بطليطلة   سنة نتط للهجرة

En el mes de Xaban. De las obras que dirigió Ibrahin ibn Said, el Muaziní (el de las balanzas) Assohli (el de la llanura), en Toledo. Año 459 *de la Hegira.*

Empezó este año en 21 de Noviembre de 1066 y concluyó en 10 de igual mes de 1067, época en que floreció en Toledo el famoso Azarquiel, llamado por los eruditos Arzachel, trocadas la *z* y *r* (ز y ر), y *pater Isaac* por Guillermo Anglico (2), traduciendo su dictado de Abu-Ishac. Segun parece, este astrolabio fué vendido por D. Faustino Bor-

(1) Estos nombres arábigos son sin duda las raíces de donde en la Edad Media sacaron las bárbaras voces *alanthica*, *alantia*, *abalanthica*, con que se designa la primera anilla (Véase Stofler, op. cit. fól. 29 y 30.

(2) Sedillot, *Mem. prés.* I, pág. 190.

bon á la Biblioteca Nacional, y de allí pasó al Museo Arqueológico, donde se conserva cuidadosamente. Las tablas ó láminas de latitudes son cinco, grabadas por ambas caras, que con la del fondo componen once proyecciones para distintos horizontes, aunque dispuestas sin guardar órden alguno. Poniéndolas en el de las latitudes, las inscripciones de cada plancha dan el resultado siguiente:

1.ª

عرض مكة حرسها الله كب
ساعات الطول نهارها يجـ كا
واقصره ي لط

Latitud de Meca, guárdela Dios, 22.
Horas de su dia mas largo, 13-21
y del mas corto, 10-39.

2.ª

يثرب حرسها الله وهى مدينة الرسول عليه السلام
العرض كه ساعات الطول نهاره يجـ لـه واقصره ي كه

Yatrib, guárdela Dios, y es la ciudad del enviado (sobre él la paz).
Latitud, 25. *Horas de su dia mas largo*, 13-35, *y del mas corto* 10-25.

3.ª

مصر وكرمان وسجلماسة وسينير وخنابا
ساعات الطول نهاره يجـ نح واقصره ي ب
العرض ل

El Cairo, Carman, Sichilmesa, Siniz y Channaba.
Horas de su dia mas largo, 13-58, *y del mas corto* 10-2.
Latitud, 30.

4.ª

الكوفة و سجاستان وبيت المقدس وطبرية و قرطاجنة وشيراز
واسكندرية فارس وعسقلان و رشيد و تنيس والرملة والاهواز
والقيروان وعانات واطرابلس وبرقة و اصطخر و غزة
ساعات الطول نهاره يد ح واقصره ط نب
العرض لب

Cufa, Segistan, La Casa Santa de Jerusalen, Tiberiades, Cartago, Xiraz, Alexandria Persa, Ascalon, Roseta, Tinis, Ramla, Alahuaz, Cairuan, Anathon, Trípoli, Barca, Istajro (Persépolis) y Gaza.
Horas de su dia mas largo, 14-8, *y del mas corto*, 9-52.
Latitud, 32 *grados.*

5.ª بغداذ و دمشق وفاس و بابل و تونيس و هيت و برقة و سلى

ساعات اطول نهاره بد يد واقصره ط مو

العرض لج ي

Bagdad, Damasco, Fez, Babel, Túnez, Hiat, Barca y Salé.

Horas de su dia mas largo, 14-14, *y del mas corto*, 9-46.

Latitud, 33 *grados* 10 *minutos.*

6.ª الموصول والرصافة و منبج والمداين و قبرس و صقلبة و ستة

ساعات اطول نهاره يد يه واقصره ط مه

العرص له ل

35-30 35-40 35-30 35-30 35-10 35-30 35-20

Mosul, Rusafa, Manbich, Almadain (Ctesiphon), Chipre, Sicilia y Ceuta.

Horas de su dia mas largo, 14-15, *y del mas corto*, 9-45.

Latitud, 35-30.

7.ª المرية والجزيرة الخضرا وحران وراس العين وشهرزور و سمرقند وعكة

ساعات اطول نهاره يد لج و اقصره ط كز

العرص لو ل

Almeria, Algeciras, Harran, Rasalayn, Xahrazur, Samarcanda y Acre.

Horas de su dia mas largo, 14-33, *y del mas corto*, 9-27.

Latitud, 36-30.

8.ª اشبيلية و مالقة و غرناطة و تدمير و سردانية و سميساط و الرها والرى

ساعات اطول نهاره بد لط واقصره ط كا

العرض لز ل

Sevilla, Málaga, Granada, Todmir, Cerdeña, Samosata, Raha (Edesa) y Ray.

Horas de su dia mas largo, 14-39, *y del mas corto*, 9-21.

Latitud 37 *grados* 30 *minutos.*

9.ª قرطبة و بباسة و مرسية وجيان و بلخ و جرجان

ساعات اطول نهاره يد مه واقصره ط به

العرض لح ك

Córdoba, Baeza, Múrcia, Jaen, Balj y Chorchan.

Horas de su dia mas largo, 14-45, *y del mas corto*, 9-15.

Latitud, 38 *grados* 20 *minutos.*

10.ª

طليطلة و طلبيرة و مجريط و قلعة رباح و افليس
ساعات اطول النهار بها يد ند و اقصره ط و
وكونكة ومدينة الفرج و من بلاد العدوة
ادربيجان و خلاط
العرض لط نب

Toledo, Talavera, Madrid, Calatrava y Uclés.
Horas del dia mas largo en ellas, 14-54, *y del mas corto*, 9-6,
y Cuenca y Guadalajara, y de los paises del otro lado, Aderbichan y Jelat.
Latitud, 39-52.

11

سرقسطة و قلعة ايوب و دروقة ولاردة و وشقة وبربشتر
ساعات اطول نهاره يد ه واقصره ح نه
العرض ما ل

Zaragoza, Calatayud, Daroca, Lérida, Huesca y Barbastro.
Horas de su dia mas largo, 14-5, *y del mas corto*, 8-55.
Latitud, 41-30.

Conviene advertir que todas las cantidades escritas con letras numerales llevan encima, para denotar que no son palabras, la cifra صح, abreviatura de صحيح (exacto), excepto en aquellas en que he traducido *grados ó minutos*, en las cuales va escrito, tambien encima, درجه ó دقيقه respectivamente, ó درج y دقايق en la lámina 5.ª La latitud rectificada de cada lugar, en la lámina 6.ª, va escrita igualmente encima, conforme se observa en la traduccion; pero ni unas ni otras indicaciones se han podido reproducir con la puntualidad que fuera deseable, por carecer el establecimiento donde esto se imprime del material adecuado para ello.

Hay la notable particularidad de que en las láminas 1.ª, 2.ª, 10.ª y 11.ª están esmeradamente grabados con cifras europeas los números 22, 25, 40 y 41 ½, lo cual indica que el instrumento ha servido para el uso de algun astrónomo cristiano bastante moderno, y que por añadidura no entendia el árabe, pues sólo así se comprende que pusiera 40 en vez de 39-52, deduciéndolo de una medida que por la pequeñez de la escala no permite apreciar una diferencia de 8 minutos. Supera en mucho á lo que se acostumbra en instrumentos análogos el número de pueblos escrito en las láminas, desde los últimos de la Pérsia hasta los de la costa de Marruecos, ni son pocos los de España, y como será un dato de curiosidad comparar las latitudes que se les atribuyen aquí con las que por otras fuentes se conocen, me ha parecido que no vendria fuera de propósito poner una lista de las poblaciones de nuestro país cuya situacion geográfica han estimado los árabes de alguna manera.

PUEBLOS.	LATITUD aproximada.	LATITUD segun los astrolabios.	LATITUD segun los escritores de geografía.	PUEBLOS.	LATITUD aproximada.	LATITUD segun los astrolabios.	LATITUD segun los escritores de geografía.
Ceuta................	35° 54′	35° 20′ T	35° 30′ S	Cuenca................	40° 5′	39° 52′ T	»
Algeciras.............	36° 7′	36° 30′ T	36° 0′ H	Madrid.	40° 25′	39° 52′ T	»
Cádiz.................	36° 31′	»	36° 0′ H	Guadalajara...........	40° 38′	39° 52′ T	43° 20′ S
Málaga................	36° 43′	37° 0′ D	37° 0′ H	Tortosa...............	40° 49′	»	40° 0′ S
Almuñécar.....	36° 45′	»	37° 0′ H	Salamanca...........	40° 58′	»	45° 0′ S
Almería...............	36° 51′	36° 30′ T	36° 30′ H	Tarragona......... ..	41° 7′	»	43° 22′ S
Granada..............	37° 11′	37° 30′ T	37° 30′ H	Daroca......	41° 8′	41° 30′ T	»
Guadix...............	37° 18′	37° 20′ G	»	Medinaceli......	41° 11′	»	43° 0′ S
Sevilla...............	37° 23′	37° 30′ T	37° 30′ S	Barcelona............	41° 22′	»	42° 8′ S
Jaen..................	37° 47′	38° 20′ T	38° 30′ H	Calatayud....	41° 22′	41° 30′ T	»
Córdoba..............	37° 53′	38° 20′ T	38° 20′ B	Zamora.........	41° 30′	»	44° 0′ F
Múrcia................	37° 59′	38° 20′ T	37° 30′ H	Zaragoza.....	41° 38′	41° 30′ T	41° 30′ H
Baeza................	38° 2′	38° 20′ T	»	Lérida.........	41° 38′	41° 30′ T	42° 30′ S
Todmir (Orihuela?)....	38° 5′	37° 30′ T	»	Valladolid......	41° 39′	»	43° 3′ S
Dénia.................	38° 49′	39° 0′ E	39° 6′ S	Barbastro......	42° 2′	41° 30′ T	»
Badajoz..............	38° 54′	»	38° 50′ S	Tudela...............	42° 3′	»	43° 55′ S
Mérida...............	38° 56′	»	39° 0′ S	Huesca............. .	42° 7′	41° 30′ T	»
Calatrava............	39° 4′	39° 52′ T	»	Castellon de Ampurias..	42° 7′	»	43° 0′ S
Valencia.............	39° 28′	»	38° 6′ S	Cabo Creux...... ...	42° 19′	»	42° 10′ B
Palma de Mallorca.....	39° 33′	»	38° 30′ S	Búrgos...............	42° 20′	»	44° 0′ S
Toledo........	39° 51′	39° 52′ T	40° 0′ H	Leon..................	42° 36′	»	46° 55′ S
Talavera.............	39° 56′	39° 52′ T	»	Pamplona............	42° 49′	»	44° 0′ S
Uclés.................	39° 57′	39° 52′ T	»	Santiago.............	42° 55′	»	49° 3′ S
Coria.................	40° 1′	»	39° 0′ F				

T, significa el Astrolabio toledano, *D*, el de Dorn (Sédillot, *Mém.*, p. 170); *E*, el de la Descripcion de Egipto (Sédillot, l. c., p. 171); *G*, el granadino de D. Pascual Gayangos; *H*, Albuhasan (*Instr. Astron.*, p. 202); *S*, Ibn Said; *B*, Albiruni; *F*, Alfaras, los tres últimos citados en Abulfeda.

Al ver tantos pueblos escritos en una sola lámina, no debe creerse que su autor supusiera para todos la misma latitud, sino que el instrumento se podria usar en todos sin gran inconveniente, toda vez que el reducido tamaño de las divisiones no permitiria apreciar ménos de un grado en la altura de los astros. Pareceria natural, en vista de esto, que las latitudes fuesen variando de tres en tres grados de una á otra lámina, como los almicantarats, colocando en cada una los nombres de los pueblos de la zona respectiva, pero preferian construir cada lámina para una posicion geográfica bien determinada, y agregarle las inmediatas. Nuestro Ibrahim escogió como mas conocidas las de la Meca, Medina, Cáiro, Cufa, Bagdad y Mosul en Oriente, y las de Almería, Sevilla, Córdoba, Toledo y Zaragoza en España, no faltando quien, deseoso de mayor exactitud, haya anotado en la lámina de Mosul, que es el mismo fondo de la madre, un número propio y más apurado encima de cada nombre.

La latitud de Guadix, que el lector habrá notado en la tabla que precede, está tomada de un pequeño astrolabio de 12½ centímetros de diámetro, hallado hace algunos años en un derribo del Albaycin de Granada, y adquirido por D. Pascual de Gayangos. En su única lámina, grabada sobre la misma madre del instrumento, se lee:

العرض لرك

Latitud, 37-20.

y en la espalda:

بسم الله هذا اول اسطرلاب صنعه ابراهيم بن محمد بن الرقام بوادي اش اتمها الله عام ذكك للهجرة

En el nombre de Dios. Este astrolabio de la primera especie (1) *fué hecho por Ibrahim ibn Mohammed ibn Arrocam (el escribiente) en Guadix, protéjala Dios. Año 720 de la Hegira.*

(1) V. Sédillot, *Mém. presentées*, etc., p. 154.

Ese año empezó el 11 de Febrero de 1320, y duró hasta 30 de Enero siguiente.

En el dorso de este astrolabio se ha seguido un método diferente del expuesto arriba para colocar y dividir el círculo de los meses. En vez de un círculo excéntrico, se han colocado en uno concéntrico con el de los signos, pero como en ese caso la extension correspondiente á cada dia no puede ser igual de uno á otro, se hace la division del círculo consultando en unas efemérides la posicion del sol cada cinco ó cada diez dias, y marcando el trazo frente al punto que corresponda del círculo de los signos. Otra singularidad, que no he visto en ningun otro astrolabio, consiste en el artificio destinado á prolongar las tangentes (الظل القايم) y cotangentes (الظل المبسوط), más allá de las del arco de 45°, que son las contenidas en el cuadrado de las sombras. Para ello las tangentes desde 45° hasta 73° 17′, que valen desde 12 á 40 dedos, van marcadas en los arcos correspondientes al borde inferior del limbo, con el epígrafe الصلة القايم *(la curva de la vertical)*, y las cotangentes desde 16° 43′ hasta 45°, ocupan el resto del cuadrante inferior del limbo, con el epígrafe الصلة المبسوط *(la curva de la horizontal)*, disposicion elegantísima que permite tener las tangentes y cotangentes de casi todo el cuarto de círculo, entre el cuadrado interior y el arco exterior, sin estorbarse unas á otras.

No obstante ser mas pequeño que el toledano, este astrolabio tiene en la red colocadas 28 estrellas, no todas idénticas á las de aquel. Tres hay que, con ser iguales, llevan sin embargo distinto nombre, y son estas:

8	القايد	*Alcáyd.*	El jefe.	η Ursae maioris.
20	متن قيطوس	*Matan Caytos.*	El lomo de Κητος.	ζ Ceti.
21	قدم الجوزا	*Cadam Alchauze.*	El pié del transeunte.	β Orionis. Rigel.

Faltan las tres que llevan los números 13, 23 y 24, y en cambio hay estas otras cinco:

27	يد الدب	*Yed addub.*	Mano de la osa.	ι Ursae maioris.
28	راس الغول	*Ras algol.*	Cabeza del trasgo.	β Persei. Algol.
29	الكعب	*Alcaab.*	El tobillo.	κ Pegasi.
30	الزبانا	*Azzubaná.*	La mordaza.	α Cancri.
31	فم الكاس	*Fom alcas.*	Boca de la vasija.	ζ Crateris.

Otro astrolabio algo mayor, de unos 15 centímetros de diámetro, trajo de su viaje á África el mismo D. Pascual Gayangos, cuya fecha declara esta inscripcion del dorso:

صنعه احمد بن حسين بن باص سنة خسد للهجرة

Lo hizo Ahmed ibn Hosein ibn Bes, *año* 664 *de la Hegira.*

Cayó este año entre el 12 de Octubre de 1265 y el 1.° de igual mes de 1266.

Las dos chapas de este instrumento llevan dibujadas cuatro láminas para las latitudes de 30°, 33°, 35° y 35° 30′, sin mencion de ningun nombre de lugar, ni más inscripcion que ésta ó su análoga:

لكل موضع عرضه ل

Para todo lugar cuya latitud sea 30.

Por la extension de las latitudes puede comprenderse que el astrolabio se hizo para África, acaso para Orán, donde viene á tener lugar la última, aun cuando en el fondo de la madre hay una nueva figura que expresa estar construida para la latitud de 37° 30′, que corresponde á Andalucía ó á Sicilia. Tal figura, reproducida en la 3.ª de la lámina, es un *ataçir* (التسيير, progresion), proyeccion del cielo dividido por círculos máximos, cuyos planos pasan por la meridiana y por los puntos de division en grados iguales del Ecuador, aunque Campano prefirió hacerlos pasar por los grados del primer vertical, con objeto que los espacios entre uno y otro círculo fuesen iguales. En el enorme

astrolabio dedicado á Felipe II por Gualtero Arsenio, afamado constructor recomendado por su tio (1), estas curvas *(circuli positionum)* están distribuidas en una lámina de dos en dos grados, y en las otras lo están de diez en diez, lo mismo que en este. Pero en él Ahmed adoptó una simplificacion muy usada (2) en el trazado de los círculos, que consiste en hacerlos pasar por divisiones en partes iguales del Ecuador y de ambos trópicos, tomadas unas por encima del horizonte y otras por debajo, por el mismo método que para las horas desiguales. El resultado de esta variacion no difiere mucho del método exacto (3), y á la verdad que nada importa, pues su fin es exclusivamente astrológico, y destinado á sacar horóscopos, averiguando en cierto instante la casa ó domicilio de un astro. Llamábase así la dozava parte de la bóveda celeste, dividida por alguno de los modos dichos, y á cada una concedian propiedades ó significaciones particulares, como Vida, Ganancia, Hermanos, Padres, Hijos, Salud, Cónyuge, Muerte, Religion, Reyno, Bienhechor y Cárcel, contando desde Oriente por debajo del Horizonte, al Ocaso, al Zénit, y terminando donde se empezó con la casa duodécima (4).

Tambien consta la red de este astrolabio de 28 estrellas iguales á las del primero, salvo tener cambiado el nombre la 18, que se llama:

18	سعد ناشرة	*Sad néxira.*	Ventura renovada.	δ Capricornii.

y haber otras cinco que no aparecen en los astrolabios ántes descritos, y son:

32	رجل	*Rechel.*	Pié.	μ Ursae maioris.
33	جنب	*Chénib.*	Costado.	α Persei.
34	عنق	*Onc.*	Cuello.	α Serpentis.
35	الجذما	*Alchazamé.*	La mano cortada.	α Ceti.
36	طرف السفينة	*Tarf assafina.*	Proa de la nave.	i Argus;

teniendo además la número 30, y faltando las de los números 7, 8, 10 y 17.

Mayor cantidad de nombres nuevos de estrellas se encuentra en otro astrolabio del Museo Arqueológico Nacional, que dentro del círculo de los meses, concéntrico con el de los signos, muestra en el dorso dispuestas en otro círculo las 28 casas ó mansiones de la luna en el zodiaco, correspondientes á los diferentes dias de la edad del luminar de la noche. El órden y denominacion de estas casas es el siguiente:

1.ª	النطح	*Annath.*	Cornada.	·, δ, ι, Arietis.
2.ª	البطين	*Albotayn.*	Vientrecillo.	ε, δ, ζ, Arietis.
3.ª	الثريا	*Azzoraya.*	Abundamiento.	η Tauri. Pleïades.
4.ª	الدبران	*Addebaran.*	El que va detrás.	α Tauri. Aldebaran.
5.ª	الهقعة	*Alháca.*	Mancha.	λ Orionis.
6.ª	الهنعة	*Alhana.*	Marca.	γ, ξ Geminorum.
7.ª	الذراع	*Addirá.*	El brazo.	α, ς Geminorum.
8.ª	النثرة	*Annazra.*	Mostachos.	ε Cancri.
9.ª	الطرف	*Attarf.*	La punta.	ξ Cancri, κ Leonis.
10.ª	الجبهة	*Alchabha.*	La frente.	ζ γ, η, α Leonis.
11.ª	الخرتان	*Aljortán.*	Las dos costillas.	δ, θ, Leonis.

(1) Gemmæ Frisii, *Astr. Cath.*, fól. 14.
(2) Delambre, *Hist. de l'Astr. au moy. âge*, p. 501, Stofler, *Elucid. fabr. ususque astrol.*, f. lviij.
(3) En la figura del atacir de Abulhasan, reproducida por Sédillot *(Mém. I, f.ª 41,)* los círculos de posicion son líneas rectas, pero con error evidente.
(4) Gemm. Fris., o. c., f. 83.

12.ª	الصرفة	*Assarfa.*	La mudanza.	ζ Leonis.
13.ª	العوا	*Alóe.*	El voceador.	β, η, γ, δ, ε Virginis.
14.ª	السماك	*Assimec.*	El excelso.	α Virginis. Spica.
15.ª	الغفر	*Algafr.*	La ocultacion.	ι, κ, λ Virginis.
16.ª	الزبنان	*Azzobanan.*	Los dos ganchos.	α, β Librae.
17.ª	الاكليل	*Aliclil.*	La corona.	β, δ, π Scorpionis.
18.ª	القلب	*Alcalb.*	El corazon.	α Scorpionis. Antares.
19.ª	الشولة	*Axxaula.*	La uña del escorpion.	1 υ, 2 υ, Scorpionis.
20.ª	النعايم	*Annaaim.*	Los avestruces.	γ, δ, ε, σ, φ, ζ, η Sagittarii.
21.ª	البلدة	*Albelda.*	La ciudad.	Vacío.
22.ª	سعد الذابح	*Saad addebih.*	Ventura del sacrificador.	α, ν, β Capricornii.
23.ª	سعد بلع	*Saad bolá.*	Ventura voraz.	ν, μ, ε Aquarii.
24.ª	السعود	*Assoúd.*	Las venturas.	1 c, Capricornii, β, ξ Aquarii.
25.ª	الاخبية	*Alájbiya.*	La tienda.	γ, π, η, ζ Aquarii.
26.ª	المقدم	*Almocaddem.*	El anterior.	β, α Pegasi.
27.ª	المؤخر	*Almoájer.*	El posterior.	α Andromedae, γ Pegasi.
28.ª	الرشا	*Arroxa.*	El corzo.	β Andromedae.

En cambio, la red no ofrece más novedad que una punta entre la Cola del Capricornio y la línea equinoccial, por cierto sin letrero alguno, pero que estudiada debidamente en el planisferio celeste, resulta llamarse:

37	الجنوبي ساق الدلو الايمن	*Alchenubi sac addalu alayman.*	La meridional de la pierna derecha del Cántaro.	δ Aquarii.

La punta que sigue á esta, correspondiente á la estrella número 19 tampoco lleva nombre por estar estropeada, y tiene al lado el letrero قايض, roto. Las demás estrellas son las del astrolabio toledano, excepto las 2, 7, 8, 10 y 17 hallándose además las 28, 32, 33 y 34 de los otros dos.

Otra innovacion, de carácter mas moderno, hay en el dorso, y se ve en la figura 4.ª de la lámina. Encima de los ordinarios cuadros de las sombras, la mitad superior del área del círculo está ocupada con un segundo trazado de horas desiguales, compuesto de una série de porciones de círculos, tangentes todos en el centro á la línea horizontal, y con los cuales se calcula la hora por medio de la altura meridiana del sol, segun el mismo principio que sirve de base al cuadrante de corredera (1). Ocupa esta nueva figura el sitio donde en otros instrumentos se declara el autor, el lugar y la fecha de su construccion, por lo cual es preciso buscar estos dos últimos datos en el estudio de las partes del astrolabio mismo. Las dos chapas alojadas en el hueco de la madre contienen las indicaciones siguientes:

1.ª لعرض مصر و سجلماسة ولكل بلد عرضه ل

Para la latitud del Cairo y de Sechelmesa y de todo país cuya latitud sea 30.

2.ª لعرض مراكش والقروان ولكل بلد عرضه لا ل

Para la latitud de Marruecos y de Cairouan y de todo país cuya latitud sea 31-30.

---

(1) Véase su descripcion en los *Libros de Don Alfonso el sabio*, tomo III, pág. 287 y en Delambre, *Hist. de l'Astron. du moyen âge*, pág. 243.

3.° لعرض مكناس وفاس ولكل بلد عرضه لد

Para la latitud de Mequinez y de Fez y de todo pais cuya latitud sea 34.

4.° لعرض تطاون والبغاز ولكل بلد عرضه لو

Para la latitud de Tetuan y de Albogaz y de todo pais cuya latitud sea 36.

Al observar que casi todas las ciudades mencionadas pertenecen al imperio de Marruecos, y que se hace una lámina especial para la latitud fraccionaria de su capital, apreciada con bastante aproximacion, se infiere que el instrumento se ha ejecutado en la ciudad de Marruecos y se ha preparado para no salir de los límites de su nacion. Más seguro, aunque no tan expedito, es el cálculo de la fecha.

Es bien sabido que ántes de que el papa Gregorio XIII hiciese en el calendario la correccion que lleva su nombre, el dia del equinoccio de primavera, ó sea la entrada del sol en Aries, se iba atrasando poco á poco, atraso que unido á los diez dias que se añadieron de pronto en el año 1582 para restablecer la Pascua á la fecha en que estaba cuando se reunió el Concilio Niceno, hacen la diferencia de dias que contamos en Europa respecto de las naciones de Oriente, tercamente atenidas al antiguo calendario juliano (1). Por la correspondencia entre los dias del año y los signos del zodíaco, en el dorso de los astrolabios, es fácil conjeturar la época á que pertenece cada instrumento, viendo la coincidencia de los grados de la eclíptica, y como orígen de todos, la del principio de la primavera, ó primer punto de Aries, que en el instrumento del Museo se señala al finalizar el 8 de Marzo, dia del calendario juliano correspondiente al 20 del mismo mes del gregoriano, en que tiene lugar ahora el mencionado equinoccio de primavera. Para sacar partido de esta observacion es preciso tener en cuenta, primero, que en el período de cuatro años, el paso del sol por un punto de su órbita se verifica en distintos momentos de un espacio de cerca de veinticuatro horas, y que para hacer servir á un astrolabio con ménos error de medio grado durante mucho tiempo, se suele disponer para el segundo año despues del bisiesto inmediato. Débese luégo advertir que los astrónomos no empiezan su dia desde media noche, sino desde el medio dia siguiente, ó sea con doce horas de atraso; de modo que el actual año astronómico empezó á las doce de la mañana del 1.° de Enero de 1875, y concluirá á igual hora del 1.° de Enero de 1876. El equinoccio de primavera, en año segundo despues de bisiesto, se verificó al fin del dia 8 astronómico, ó sea á medio dia del 9 de Marzo, para el meridiano de Marruecos, en 1774, por lo cual se ve que el astrolabio no tiene mas de cien años de antigüedad. Cualquier otra suposicion acerca de la especie de años elegida, no atrasaria la fecha en más de sesenta años, y sería aún mas reciente para cualquier otro meridiano mas oriental. La situacion del apogeo del sol comprobaria el resultado, si no fuese tan incierta la investigacion de su sitio en un círculo de signos concéntrico y toscamente graduado; pero la posicion de las estrellas en la red suministra otro indicio precioso, no obstante las evidentes incorrecciones que cometió el constructor al colocarlas. La precesion de los equinoccios, ó sea el movimiento que tienen los puntos equinocciales en la eclíptica de Occidente á Oriente, es causa de que las estrellas fijas, sin alterar sus distancias respectivas, aparezcan como si experimentaran una traslacion paralela á la eclíptica, en el sentido mismo de la sucesion de los signos. Compréndese, segun esto, que si se compara la posicion actual de las estrellas con la que ofrece la red de un instrumento, el ángulo descrito por cualquiera de ellas dará idea del tiempo trascurrido desde la construccion de dicho instrumento hasta el dia, con la aproximacion que permitan su graduacion y tamaño. El ángulo de precesion que en el astrolabio del Museo se encuentra viene á ser de un grado y medio; por lo cual, sabiendo que la precesion de un año es de 50",2, resultan, lo mismo que por el otro método, unos cien años de fecha, es decir, que el instrumento se debió hacer en Marruecos en el último cuarto del siglo pasado.

Por mas que nada pierda con ello de su mérito, este resultado será un desencanto para muchos que no estimarán la curiosa pieza del Museo sino en razon de los años que lleve encima. Por eso creo justo, para compensar el efecto,

(1) El Jedive de Egipto acaba de decretar la adopcion del calendario gregoriano.

ofrecer la aplicacion del mismo método á otro objeto, que en vez de perder, ha de ganar algo con un exámen parecido. En la Biblioteca particular de S. M. se custodia un exactísimo facsímile de cierto astrolabio que el Dr. D. Pedro Gonzalez de Velasco vió en Florencia, y cuya fiel reproduccion cuidó con laudable celo que se hiciera. Este instrumento se atribuye, sin razon, á Don Alfonso el Sabio, á causa de la etiqueta que le han puesto los directores del Museo florentino, y que dice así:

« Astrolabium arabicum ex Hispania delatum et paratum eo tempore quo aequinoctium vernum haerebat in die 15 » martii, id est, anno Christi 1252 quo Alfonsus Rex Hispaniarum restituit motus coelestes. »

Ni la papeleta dá motivo para creer que Don Alfonso tuviera nada que ver con tal objeto, ni es exacto que corrigiera los movimientos celestes en 1252 (1); y áun cuando puede muy bien haber sido llevado de España, ni se hizo acá, ni para usarlo en este país. Esto último lo dan á conocer las dos planchas, cuyas cuatro láminas tienen estas sencillísimas inscripciones:

1.ª	ساعاتد	لعرض	*Para la latitud*	*Sus horas*
	بد	ل	30	14
2.ª	ساعاتد	لعرض	*Para la latitud*	*Sus horas*
	بد بج	لج	33	14-13
3.ª	ساعاتد	لعرض	*Para la latitud*	*Sus horas*
	بد ل	لو	36	14-30
4.ª	ساعاته	لعرض	*Para la latitud*	*Sus horas*
	به	ـب	42	15

Precisamente las latitudes de España quedan en blanco en estas láminas, que no se podian usar en Sevilla, en Córdoba, en Murcia ni en Toledo, residencias de Don Alfonso. Otra razon capital y más perentoria para llevar fuera de España la construccion de este astrolabio es la escritura, que si por la carencia absoluta de puntos diacríticos no se puede definir á primera vista, no sucede lo mismo reparando en el sistema de numeracion, que es puramente oriental, pues emplea para el 60 el س, y el ص para el 90, en lugar del ص y el ض que respectivamente aplican siempre los africanos y demás occidentales. Resulta, pues, que el instrumento se hizo en Oriente, y con mediano esmero, por cuanto en las planchas faltan los azimutes, así como la numeracion en los cuadrados de las sombras del dorso, y las divisiones todas en los círculos centrales, preparados para escribir un semanario como el del astrolabio toledano. Pero es lo mas digno de atencion ver que siendo el haz arábiga, el dorso sea latino, y tenga escritos en hermosa letra antigua los signos y los meses, y con las cifras europeas la numeracion de los círculos, dando en el interior 28 ½ dias al mes de Febrero. Si se añade que en las láminas faltan las horas canónicas de los musulmanes, se comprenderá que el astrolabio se debió construir con destino á un pais cristiano, y que este no pudo ser mas que la ciudad de Roma, cuya latitud aproximada es de 42°, perteneciendo las otras de 30°, de 33° y de 36° respectivamente al Cairo, á Bagdad y á Túnez. Los sabios de la Edad Media conocian lo bastante el árabe para leer la numeracion y los nombres que las estrellas áun conservan en el dia; pero el propietario de este instrumento, al querer añadir en su limbo la indicacion de las horas iguales, prefirió la numeracion corriente entre los cristianos, idéntica á la de las Tablas Alfonsíes (2), que viene á ser de esta forma:

1, 2, 3, ٤ 5, 6, Λ, 8, 9, 10, 11, 12;

repitiéndola sobre los signos del zodíaco. Que este astrolabio fuese llevado á Florencia de España nada prueba, porque del mismo modo que un astrolabio hecho en Marruecos para las latitudes de nuestra península fué á parar á

(1) La eleccion de esta fecha como raíz de las Tablas alfonsinas, hecha como lisonja á Don Alfonso por sus astrónomos, ha sido causa de no pocas aberraciones.

(2) *Libros del saber de Astr.*, IV, al fin.

Alepo y desde allí á Rusia (1), pudo uno hecho en el Cairo para Roma venir á España y pasar otra vez á Italia.

Con más claridad se determina la época á que se ha de atribuir el instrumento por los datos que él mismo suministra. Es cierto, efectivamente, que en el dorso aparece el equinoccio de primavera en el dia 15 de Marzo, pero no es exacto que tal coincidencia ocurriera en el año 1252, porque en ese año, que era bisiesto, se verificó el equinoccio el dia 13 de Marzo, á eso de las 2 ⅓ de la madrugada, segun el cómputo civil, y en 1254, año segundo despues del bisiesto, cayó hácia las 2 ⅙ de la tarde del mismo dia 13. En la reduccion del cómputo civil al astronómico hay una diferencia importante entre lo que se hace ahora y lo que se hacía en la Edad Media, pues aunque el dia astronómico empezaba tambien en el paso del sol por el meridiano superior, la fecha se contaba anticipando la del dia siguiente, lo cual hace un dia justo de más respecto del método moderno. Claramente resulta esto de los libros de Don Alfonso el Sabio (2), y debió ser originado de la costumbre árabe de contar los dias civiles desde la puesta del sol, con lo cual el dia civil y el astronómico coincidian en las tres cuartas partes de su duracion. Comprueban la exactitud de estas bases ó elementos de cálculo los dos astrolabios del Sr. Gayangos y el de Toledo, que tienen el equinoccio respectivamente en la mitad del dia 13, al fin del mismo dia, y á la mitad del 15, momentos que en el meridiano de Madrid convienen bastante bien con los años 1322, 1266 y 1066, segundos despues de bisiesto mas inmediatos á los de las fechas que cada uno lleva estampadas, y muy poco diferentes de los que corresponderian á los meridianos de Guadix, de Orán y de Toledo (3). Segun todo esto, debe entenderse que el instrumento marca el equinoccio de primavera para el final del dia 15 de Marzo astronómico, para un año medio entre dos bisiestos, y para el meridiano de Roma, á 1° 5′ E del de Madrid, por lo cual la fecha corresponde hácia el año 1000 de nuestra era, época en que floreció el Papa Silvestre II, versado en las ciencias, familiarizado con los árabes, domiciliado en Roma, fallecido en 999, y que tenia á la mano á los sarracenos de Sicilia para procurarse cualquier objeto que del extremo Oriente desease. La ausencia total de puntos diacríticos conviene con la antigüedad y el origen del instrumento, cuyo dorso saldria de manos del constructor sin escritura para que en Italia le añadieran la latina. El estudio de las estrellas de la red confirma las deducciones anteriores, porque estando retrasadas en un grado, por término medio, respecto del astrolabio toledano, indican unos setenta años más de antigüedad. Son dichas estrellas veinte y cinco, las mismas que en el toledano, excepto la 8 y la 13, añadiendo en cambio la 28 del de Guadix; pero hay algunas cambiadas de nombre, que son:

14	عين الثور	*Ain attur.*	Ojo del toro.	α Tauri. Aldebaran.
15	يد الجوزا	*Yed alchauze.*	Mano del transeunte.	α Orionis. Betelgeuze.
16	الشعرى الشاميه	*Axxire axxemia.*	Sirio el de Siria.	α Canis minoris. Procyon.
22	الشعرى اليمانيه	*Axxire alyemenia.*	Sirio el del Yemen.	α Canis maioris. Syrius.

La segunda de las estrellas nombradas suministra una prueba de que los astrónomos europeos de la Edad Media tomaban muchas cosas de los árabes por la lectura de los manuscritos y no al oido. Si en vez de escribirla como es debido, se omite un punto en la primera letra, en lugar de يد *Yed* se leerá بد *Bed*, y de aquí el nombre de Betelgeuze, que nada significa. Es muy probable que los sabios de entónces tuvieran de la lengua arábiga una tintura suficiente nada mas que para leer libros científicos, como sucede respecto del francés y del latin con muchos estudiantes de ahora.

La situacion del apogeo del sol es otro elemento que en un astrolabio bien construido puede dar idea de su fecha, sabiendo que en 1800 se hallaba en 9 ⅙ grados de Cáncer, y que su movimiento total de avance es de 62″ por año;

(1) *Mém. prés. par divers sav.*, I, pág. 178.
(2) IV, pág. 120.
(3) Para encontrar la fecha astronómica, al estilo antiguo, en que cae el equinoccio de un año segundo despues de bisiesto, en el meridiano de Madrid, puede servir la fórmula práctica siguiente:

$$x = \frac{2933 - X}{128,5}$$

en la que X es el año, y x el dia y fraccion de dia del mes de Marzo que debe marcar el astrolabio. Para otro meridiano bastará añadir á x la longitud en tiempo, si es oriental, ó restarla si es occidental; ó añadir á X préviamente los minutos de tiempo que contiene, divididos por 11,2. Creo excusada ninguna demostracion de esto, que encontrará fácilmente quien conozca algo estas materias. De esta naturaleza es el problema de las *nacencias y començamientos de la revolucion de los annos del mundo*, tan importante en la Astrología.

pero la determinacion de ese punto, cuando el círculo de los meses es concéntrico con el de los signos, es prácticamente imposible, y si es excéntrico no es muy exacta (1). Pero mayor dificultad que todas es la imperfecta idea que los antiguos tuvieron del movimiento de los ápsides, por lo cual el apogeo se encuentra muy distante de su verdadera posicion en todos los astrolabios, pudiendo servir su conocimiento á lo sumo para juzgar de la antigüedad relativa de cada uno (2). El resultado y aplicacion de todos los cálculos y estudios hechos con motivo de esta monografía se ve reunido en el siguiente estado, que servirá como de resúmen para exponer á un solo golpe de vista la comparacion de los diversos instrumentos y la sucesion de sus épocas respectivas:

AÑOS de la Era cristiana.	AÑOS de la Hegira	OBJETOS Ó DOCUMENTOS	DIAS DE MARZO que señalan para el equinoccio de primavera en año medio.	LONGITUD atribuida al apogeo del sol	LONGITUD verdadera del apogeo.	LONGITUD de la Espiga de la Virgen.
137	—	Syntáxis matemática de Ptolemeo..	21,8	65° ½	70° 52′	176° 40′
998	388	Astrolabio florentino............	15,0	77°	85° 41′	190° 20′
1067	459	Astrolabio toledano.............	14,5	77° ½	86° 51′	191° 15′
1252	650	Libros de Don Alfonso el Sabio....	13,0	88° ¼	90° 9′	193° 48′
1266	664	Astrolabio africano.............	13,0	84°	90° 18′	193° 45′
1320	720	Astrolabio de Guadix............	12,5	—	91° 12′	194° 25′
1774	1188	Astrolabio marroquí.......... ...	8,0	—	99° 3′	200° 25′
1875	1292		7,3	»	100° 47′	202° 5′

He escogido para apreciar el estado el cielo la hermosa estrella llamada la Espiga (α Virginis), porque su proximidad á la eclíptica permite estimar directamente su longitud en un dibujo oportunamente preparado, y porque de todas las que he comparado en los diversos instrumentos, es la que viene á estar situada con mas regularidad. No es extraño tal resultado, porque esa estrella es precisamente la que desde el tiempo de Timocharis y de Aristilo ha servido para calcular la retrogradacion de los puntos equinocciales, siendo por eso una de las observadas con mas cuidado, á lo cual brinda su larga permanencia sobre el horizonte en las noches de verano.

Aunque esta monografía ha salido ya bastante larga, no quedarán satisfechos los que me honren con su lectura si no se habla un poco acerca del modo de manejar el astrolabio en algunas de sus múltiples aplicaciones. Sin levantar la vista de la tierra, el instrumento servia como grafómetro para medir ángulos con el limbo graduado del haz; y dejándolo colgar verticalmente de las anillas, medía alturas como un eclímetro con las escalas altímetras ó cuadrados de las sombras del dorso. Viniendo despues al uso en la astronomía, el mas frecuente y curioso es para averiguar la hora, tanto de dia como de noche. Para ello la primera operacion es determinar el lugar del sol el dia de la observacion, que quiero suponer en Toledo el 5 de Agosto de un año del siglo XI, á cuya fecha vería en el dorso del astrolabio toledano que correspondian 18° de Leo. Suspendiendo el instrumento libremente del colgadero, haria entrar un rayo de sol por el agujero de una mirilla de la alhidada, moviéndola hasta que pasase la luz por el de la mirilla opuesta; y si, por ejemplo, era ántes de medio dia, y el limbo marcaba una altura del astro de 34°, daria vuelta despues á la red hasta que el grado 18 de Leo en su eclíptica viniera á colocarse por encima del almicantarat 33, á un tercio de su distancia al 36, por el lado de Oriente, y el punto opuesto de la eclíptica, ó sea el grado 18 de Aquario, señalaria en la lámina de Toledo la hora temporal, á la mitad entre la segunda y la tercera de la mañana.

(1) Esa determinacion se reduce á averiguar dónde se tocan los dos círculos excéntricos, para lo cual basta medir los segmentos en que quedan divididos entre ambas circunferencias los dos diámetros principales del dorso, é introducirlos en esta fórmula:

$$\text{Tang. L} = \frac{m - n}{p - q}$$

en la cual m y n son los segmentos del diámetro vertical, p y q los del diámetro horizontal, y L la longitud del apogeo.

(2) Ptolemeo dá como de su tiempo la longitud del apogeo del tiempo de Hiparco.

Para saber la hora equinoccial ó del uso moderno, pondria la alhidada sobre el grado 18 de Leo, y la regla opuesta marcaria en el limbo 121°, que á 15° por hora daria las 8^h 4′ de la mañana. Siendo de noche, hubiera visto por los orificios de la alhidada que Altair tenia una altura, v. gr. de 42° despues del meridiano, y colocando la punta indicadora de esa estrella en el almicantarat 40 del lado de Occidente, hallaria que el grado mismo 18° de Leo marcaba cerca de 7 horas temporales de la noche, y 190° ó las 12^h 40′ de la madrugada. Si aquel instante fuese el primero de la vida de un niño ó tuviera principio en él alguna obra de importancia, no hubiera faltado astrólogo que sacara su horóscopo, que es ni más ni ménos que el grado ascendente del zodíaco ó sea el que se halla en el horizonte oriental en el momento del suceso, y que en el caso propuesto sería el 20° de Géminis (1). Este punto particular, signo ó *sino* de la persona, se reputaba invariablemente unido á su suerte, y en los juicios astrológicos representaba el principal papel, combinado con la distribucion de las casas celestes y con los aspectos de los planetas, que se llamaban conjunto, séxtuplo, cuarto, trino y opuesto, segun la fraccion de circunferencia que á cada dos separaba en el zodíaco, ya á la derecha, ya á la izquierda, deduciendo de tan fútiles combinaciones felicísimo agüero si el aspecto era trino ó distaban los dos planetas 120° de longitud. Lo mismo los árabes que los cristianos y los judíos (2) cultivaban con afan y miraban con respeto los arcanos de la ciencia que pretendia leer los decretos de la Divina Providencia escritos con caractéres de luz en la trasparente página del cielo (3), error digno de excusa por el elevado sentimiento que lo dictaba, y sin el cual no hubiera acaso tenido la Astronomía de la Edad Media tan asiduos y afortunados cultivadores,

quibus haec cognoscere primis
Inque domos superas scandere cura fuit.

(1) Debo rectificar aquí un error en que he caido por haber hecho una parte de estos estudios con el auxilio de una fotografía. Cuando en el instrumento original he ido á hacer las operaciones que refiero en este ejemplo, he visto que el signo de Géminis lleva en red el mismo nombre que en el dorso, y no el que le he atribuido, que es el que inscriben los otros astrolabios.

(2) El jesuita Clavio (*Christ. Clavii Bamberg.* e soc. Iesu, *Astrolab.* Romae MDXCIII), es el primero que describe los astrolabios sin dar cabida á los problemas de índole astrológica, que defendia calurosamente el Maestro Pedro Ciruelo en su *Apotelesmata*, (Compl. 1521).

(3) Los astrólogos judíos leian materialmente palabras formando letras hebreas del sistema cuadrado con las estrellas y planetas. V. GAFFAREL *Curiosités inouyes sur la sculpture talismanique des Persans, Horoscope des Patriarches et lecture des Estoilles.* Paris, 1637.



RETABLO DE METAL DORADO Y ESMALTADO

RETABLO DE ESMALTE INCRUSTADO

DEL

SANTUARIO DE SAN MIGUEL DE EXCELSIS,

EN LA

CUMBRE DEL MONTE ARALÁR, PROVINCIA DE NAVARRA.

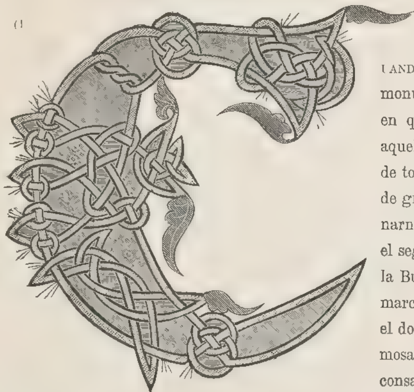
(Alto 1m,19; ancho 2m).

POR

EL ILMO. SEÑOR DON PEDRO DE MADRAZO,

De las Reales Academias de San Fernando y de la Historia.

(1)



UANDO hace diez años, en Agosto de 1865, visitábamos los monumentos artísticos de la provincia de Navarra, y confiados en que habíamos de volver algun dia á estudiar despacio aquellos tesoros, nos contentábamos con tomar ligeros apuntes de todo lo que conceptuábamos digno de figurar en cierta obra de grandes proporciones (2), estábamos muy léjos de imaginarnos que la asoladora guerra civil, que habia yermado en el segundo tercio de nuestro mismo siglo los fértiles valles de la Burunda, volveria á enseñorearse de aquella risueña comarca con su ominoso séquito de horrores. A haber presentido el doloroso conflicto que allí iba á sobrevenir, trocando la hermosa comarca aracelitana en tierra inhospitalaria, hubiéramos consagrado más detenido exámen al precioso objeto de arte asunto de la presente monografía.

Salvado felizmente de las depredaciones y destrozos de la pasada lucha dinástica, fenecida en 1839, por la providencial consagracion que obtuvo de la Edad-media navarra en una de las más altas cumbres de la cordillera que parte términos con la provincia de Guipúzcoa, allí le ha respetado hasta ahora la nueva tormenta que ruge al pié del monte Aralár, inaccesible por su aspereza á las destructoras huestes de uno y otro campo; y allí habrá que ir á buscarle el dia que la bendecida paz vuelva á restablecer su imperio sobre la indómita y tenaz Vasconia, y haya lugar para hacer un estudio detenido y concienzudo de la joya que hoy sólo ofrecemos en bosquejo.

---

(1) Esta letra pertenece á un códice del siglo XI, que se conserva en la Real Academia de la Historia.

(2) Los MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA, que hoy, al cabo de tres años de suspension, vuelven á aparecer como obra costeada por el Estado, bajo la direccion de una Comision especial de la Real Academia de San Fernando, y siendo su editor el Excmo. Sr. D. José Gil Dorregaray.

Fué publicado por primera y única vez el precioso retablo de esmalte en que vamos á ocuparnos, hace cabalmente un siglo y un año (en 1774), en una obra del P. Fr. Tomás de Burgui, tan rica de noticias cuanto indigesta por su ampuloso estilo, titulada: *San Miguel de Excelsis, representado como Príncipe supremo de todo el reyno de Dios en cielo y tierra, y como protector excelso aparecido y adorado en el reyno de Navarra.* Lo dibujó D. Manuel de Beramendi y lo grabó en cobre D. Juan Antonio Salvador Carmona; pero con ser obra de tan esclarecido grabador, salió tan falto de carácter, á causa sin duda de la poca exactitud del dibujo, propia de una época en que no se curaban los artistas de conservar el estilo y la fisonomía de los antiguos monumentos, que puede en verdad reputarse como de todo punto desfigurado, ó más bien como inédito.

Tan infeliz es el trasunto en que malgastó su buril Carmona, que cuando por primera vez lo vimos en manos del difunto D. Pablo de Ilarregui, erudito académico correspondiente de la Real de la Historia y Secretario del Ayuntamiento de Pamplona, á quien debimos, entre otros agasajos de sencillo y desinteresado afecto, el conocimiento del libro del P. Burgui, no experimentamos gran deseo de ver el original. Moviéronnos á arrostrar las contingencias de una expedicion al monte Aralár, para examinarlo y tocarlo con nuestras propias manos, los leves indicios de estilo neo-griego que aún en la desfigurada estampa á primera vista se revelan; la circunstancia de no haber tropezado en Pamplona con persona alguna que por sus propios ojos lo hubiese visto, ni áun entre los sujetos amantes de las artes a quienes tuvimos allí la suerte de conocer y tratar (1); y por último, el convencimiento de que, aunque salieran frustradas nuestras esperanzas en la visita al santuario de San Miguel de Excelsis, nunca resultaria perdida para nuestra curiosidad de viajero la ascension á una montaña que hacen célebre las más novelescas tradiciones, y desde la cual, segun el gongorino lenguaje del P. Burgui, «gozándose de un tiempo sereno y claro con el sol descubierto, »se ven en region inferior nublados oscuros, que cubren á los valles y á los pueblos, representando á la parte supe- »rior una verdinegra perspectiva, en que los ojos admirados se recrean viendo una como imágen de las marítimas »ondas.»

Cuatro artistas amigos—dos profesores de las artes plásticas, arquitectura y pintura, y dos escritores,—nos reunimos un delicioso dia pardo del mes de Agosto de aquel referido año de 65, para ir á ver el retablo de San Miguel de Excelsis. Un coche de colleras, espacioso y cómodo, nos trasladó á D. Maximiano Hijon, D. Juan de Iturralde y Suit, D. Jaime Serra y Gisbert y á mí, de Pamplona á Huarte-Araquil, á la falda de la Burunda y al pié del mismo monte Aralár, objeto de nuestra peregrinacion. En aquel trayecto por la antigua carretera, poco frecuentada desde la apertura del ferro-carril del Oeste, que enlaza la capital de Navarra con la de Alava, cruzamos algunos trozos de la famosa vía romana del itinerario de Antonino; acaso dejamos á derecha é izquierda ruinas de antiguos pueblos estipendiarios de la orgullosa Roma; y nuestro inteligente *cicerone*, D. Juan de Iturralde, auxiliado á intervalos por el ilustrado arquitecto Hijon, amenizó aquel viaje de poco más de seis leguas recordando en rápidas y vivas pinceladas la historia romancesca y legendaria de la fundacion del santuario á que nos encaminábamos.

I.

Es de saber que allá por los años del rey Witiza (en 707), gobernando la Iglesia el Sumo Pontífice Juan VII, vivia en Navarra un caballero de esclarecido linaje, á quien dá la tradicion el nombre de *Don Theodosio*, el cual habia nacido en un pueblo cercano á la Burunda, distante como cuatro leguas al Occidente de la ciudad de Pamplona, llamado Goñi, y cuyo palacio ha venido á ser propiedad, andando el tiempo, de los vizcondes de Zolina, condes de Javier. Casó D. Theodosio con una señora noble, rica y virtuosa, llamada Doña Constanza de Viandra, y fuése á vivir al palacio de su mujer, en una poblacion inmediata. Habiendo tenido que ausentarse D. Theodosio, para acudir con la hueste visigoda de su mando á fortalecer los presidios que tenia Witiza en la costa Tingitana, amenazados

(1) El Sr. Mercader, canónigo provisor de la mitra de Pamplona, hoy electo obispo de Menorca, y los Sres. Hijon é Iturralde, de la Comision de Monumentos históricos y artísticos de aquella provincia.

por los sarracenos, Doña Constanza, atenta á su recato, rogó con instancias á los padres de su marido que se viniesen á vivir con ella, y aceptando aquéllos, les cedió en su palacio su propio cuarto y lecho nupcial, para que estuvieran más honrados. D. Theodosio, que ignoraba esta circunstancia, volvió de la guerra, y se consumia en deseos de abrazar á su bella y casta esposa. En el camino hácia su casa, le sorprendió la noche en un paraje llamado *Errotaridea (camino del molino,* en vascuence), vía del valle del Ollo, donde le salió al encuentro el demonio, disfrazado de ermitaño. Fingiendo éste interesarse en su honra, díjole que venía á darle aviso de cómo un vil criado suyo, cómplice de su mujer, profanaba el decoro de su casa: que él lo sabia por revelacion de Dios, ofendido de tamaña perfidia, y que si quería convencerse de su afrenta por sus propios ojos, no tenia más que hacer que entrar en su casa con toda cautela y dirigirse solo á su aposento nupcial, donde encontraría desprevenidos á los dos desleales adúlteros. Dió oidos á la sugestion infernal el desgraciado D. Theodosio; ardiendo en ira y en celos, penetró en su casa sigilosamente y sin ser visto; á favor de las sombras de la noche, llegó al dormitorio; acércase con recato silencioso al lecho, y palpando, advierte en él dos cuerpos dormidos. Ciego de furor echa mano al acero, y sin más exámen, mata á sus padres con golpes tan desaforados y certeros, que sin que pudiesen exhalar el más leve gemido los deja cadáveres ensangrentados en su propio lecho.

Tenia Doña Constanza por piadosa costumbre, desde que se ausentó su marido, irse á orar por él al templo en cuanto dejaba á sus suegros acostados. Aquella noche volvia ella de hacer sus oraciones, cuando D. Theodosio, con el remordimiento del crímen que acababa de perpetrar, encomendaba su seguridad á la fuga. Encontráronse cerca de la casa: el gozo que ella experimentó al hallarse tan inopinadamente con su marido, se trocó en lágrimas al advertir la dolorosa admiracion de éste, que por su parte, al cerciorarse de que su esposa no era una vengadora sombra, oia de sus labios la tremenda revelacion de que habia cometido un doble parricidio. Refirióla entre llantos y gemidos el falso informe del ermitaño y toda la série del caso lastimoso, y despues que dió vado á su dolor, concibió la idea de expiar su delito entregándose hasta el fin de sus dias á la más áspera penitencia.

Suspendamos aquí nuestro relato para señalar los monumentos históricos que ilustran esta tradicion.—La casa de Doña Constanza, donde se consumó el doble parricidio, fué autorizada á titularse *palacio* por el virey de Navarra, duque de Nájera y conde de Triviño, en privilegio del año 1517, confirmado por Cárlos V en 1525; y para diferenciarla del otro palacio de Goñi, donde nació D. Theodosio, se le concedió que fuese llamada el *palacio de San Miguel*, y que además de sus propias armas, pudiese llevar por blason *una cruz dorada en campo rojo*, *un dragon*, *y una argolla rota,* como emblemas de la vida penitente que, segun verán ustedes, hizo el arrepentido caballero. Aún existia ese *palacio de San Miguel*, llamado por la gente de estos contornos *palacio del caballero de la revelacion de San Miguel*, por los años de 1685; arruinóse despues, pero el P. Burgui atestiguaba en 1774 haber visto sus desmoronadas paredes conservándose intacto en su fachada ó frontispicio el escudo de armas que recordaba el admirable suceso.—Por otra parte, de la informacion judicial que se practicó en el lugar de Goñi en Setiembre de 1715, ante el escribano José de Córdoba, para acreditar tan memorable historia, resulta: que en el paraje llamado *Errotaridea,* en el camino del Molino al valle del Ollo, se conservaba una cruz muy antigua, de madera, junto á un árbol, la cual fué puesta en conmemoracion de habérsele allí aparecido el demonio á D. Theodosio en figura de ermitaño; y que en la iglesia del pueblo (Goñi) habia un disco de piedra enhiesto sobre una especie de estela, muy toscamente labrado, y de grande antigüedad al parecer, donde se veia por el anverso figurada, en bajo-relieve de bárbaro estilo, la escena del parricidio consumado por D. Theodosio, y en el reverso una cruz bizantina de muy lindas fólias con cinco estrellas inscritas en sendos circulillos, enseña favorita, ya que no escudo, de la antigua casa de Goñi.— Carmona grabó esta curiosa piedra para la historia del P. Burgui.

Prosigamos ahora con la penitencia de D. Theodosio.

Abandonando el desgraciado caballero su esposa y su casa, fué á Roma á arrojarse á los piés de Su Santidad el Papa Juan VII, y éste le impuso por penitencia que se echara una argolla de hierro al cuello, se ciñese con dos cadenas la cintura, y sin entrar jamás en poblado, anduviese errante por los montes y los desiertos hasta que por virtud divina se le rompiesen aquellos hierros, lo cual sería señal cierta de haberse dado por satisfecha la justicia eterna; y por último, que en el paraje mismo donde esto le aconteciese, erigiese un templo en honor del Arcángel San Miguel.

Nadie ignora la severidad de la antigua disciplina de la Iglesia en materia de penitencias canónicas: imponíanse en aquella edad siete años de penitencia por quitar la vida á una persona extraña; otros tantos al casado que mataba á su mujer adúltera; diez años al hijo que daba muerte violenta á su madre; penitencia perpétua, esto es, de toda la

vida, al que mataba á su mujer inocente; y por lo tanto no es de extrañar que siendo D. Theodosio uxoricida y homicida en la intencion, y parricida y matricida en la realidad, le sentenciase aquel pontífice á una satisfaccion extraordinaria imponiéndole la penitencia referida.

No la repugnó el delincuente, antes bien la aceptó con valentía: y regresando á su país natal, puesta la argolla de hierro en la garganta, ceñido el cuerpo de cadenas y oprimido el hombro con una cruz pesada, sin más galas que una áspera túnica, sin otro lecho que la dura tierra, siendo su habitacion las grutas, su alimento las silvestres yerbas, su regalo el ayuno, su pan de cada dia el llanto, golpeándose el pecho, denegrido, macilento, con visos de cadáver ó de esqueleto vivo, anduvo varios años de desierto, en desierto, emulando en espíritu de mortificacion y penitencia con los antiguos solitarios, los Pablos, los Arsenios y los Antonios. Rompióse un eslabon de una de sus cadenas hallándose en la cumbre de Ayedo, ramal de la sierra de Andía, y reconociendo que este insigne favor era debido á la intercesion de su patrono el Arcángel San Miguel, determinó erigirle un templo en aquel mismo sitio. Hízose la iglesia, destinando para su dotacion gran parte de los bienes de su casa, y esta construccion aún subsiste al cabo de tantos siglos, reducida á simple ermita con la advocacion de *San Miguel de Ayedo.*

Prosiguiendo D. Theodosio con nuevo fervor su penitencia, pasó de la sierra de Andía al monte Aralár (distante de Goñi como dos leguas largas de muy áspero camino), y allí le aconteció que, al cabo de siete años de vida tan lacerada y austera, un dia le salió al encuentro en lo más alto de la montaña que mira al valle donde está Huarte Araquil, un enorme y espantoso dragon, que habitaba una caverna cercana, el cual se puso en ademan de despedazarle. Ese dragon era sin duda el espíritu infernal, porque en el momento en que el penitente caballero, implorando la asistencia de su patrono San Miguel, cayó de rodillas sin defensa y rendido á la voluntad del cielo, se dejó oir en la bóveda del firmamento el estampido de un enorme trueno: un fulgor repentino y deslumbrador iluminó toda la montaña, aparecióse en el aire el glorioso Arcángel, el dragon quedó instantáneamente muerto, y D. Theodosio sintió sus cadenas resbalar al suelo por su cuerpo, hechas pedazos. Cayó el penitente con el rostro en tierra abismado en el portento que en su favor obraba el cielo, y al volver de su aniquilamiento y de su estupor, vió con sorpresa que el Arcángel habia dejado en aquel peñon, para perdurable memoria de su aparicion en el monte Aralár, una imágen suya que le representaba sosteniendo la cruz sobre su propia cabeza.

Cumplíase el plazo de la penitencia impuesta á D. Theodosio por el romano Pontífice, y para llenar por completo las condiciones de aquella, faltaba sólo que el caballero erigiese á San Miguel sobre la cima del mayor de los dos riscos en que se divide el monte Aralár, que era donde la milagrosa aparicion se habia verificado, el santuario que el Papa le habia mandado edificar. — Hízolo el devoto penitente, erigiendo con toda presteza un segundo templo, mayor que el que habia construido en el monte Ayedo: su mujer Doña Constanza, que aún vivia, se asoció á él en la santa empresa, y dando con el tiempo mayor ensanche á su generoso propósito, edificaron junto al santuario una casa de retiro y oracion, á la cual cedieron todos sus bienes, y allí, haciendo voto de perpétua castidad, acabaron ambos sus dias, separados en el trato corporal aunque unidos en el espíritu de religion y penitencia, á la manera que vivian muchas personas de ambos sexos en los monasterios dúplices de los primeros siglos del instituto benedictino; y allí tambien fueron enterrados.

El templo que á *San Miguel de Excelsis* levantó D. Theodosio es hoy una modesta *cella* encerrada dentro de otra iglesia mucho mayor. Supónese que la construccion primitiva permaneció siempre intacta, y no es esto inverosímil atendida la situacion del santuario en lo más empinado de una sierra, áspera é inculta, casi inaccesible á toda gente que no sea la natural del país, la cual por cierto, como tan devota del excelso arcángel, no habia de ser la que destruyese su templo. «La nacion de los navarros, dice el verídico y juicioso P. Moret, fué en todos los siglos devota » del glorioso arcángel desde el principio de la restauracion de España, en que de padres á hijos se ha ido here- » dando la memoria de haber experimentado muy singular patrocinio suyo en las guerras contra infieles; y lo » tienen reconocido por valedor en el muy antiguo y soberbio templo de *San Miguel de Excelsis,* en la cumbre » altísima del monte Aralár, donde parece le quiso colocar como en atalaya eminente por centinela que velase á la » salud pública del reino » (1). Segun este respetable testimonio, la primitiva fábrica á que aludimos no padeció quebranto durante la invasion sarracena; ántes por el contrario, pudo ser considerada como puerto de refugio,

(1) *Anales de Navarra*, tomo II, lib. XVII, cap. IV, núm. 7.

juntamente con la alta mesa en que descuella, por los habitadores de los pueblos y caseríos de los valles inmediatos, en la triste época de persecucion y cautiverio que avasalló al Islam todas las cruces de la comarca. Consta, en efecto, que á pesar de las enormes dificultades de todo género que aquella inaccesible montaña opone al trato y comunicacion de sus moradores con los habitantes de la tierra baja, en los siglos que sucedieron á la ocupacion mahometana y á la infeliz destruccion de la Sede Iruniense, estuvo constantemente poblada de cristianos, que hicieron sus viviendas en las crestas de aquella natural fortaleza, los cuales volvieron á poblar los valles, más feraces y cómodos para la vida, cuando cesó el comun peligro mediante al progreso de la Reconquista. Allí, pues, desde la edificacion primera del santuario de *San Miguel de Excelsis* hasta su ampliacion á principios del siglo XII, permanecieron, segun la piadosa tradicion, intactas é invioladas todas las señales y testimonios de la maravillosa penitencia de D. Theodosio de Goñi, las cadenas que abrumaron su cuerpo por espacio de siete años, y la milagrosa imágen de San Miguel bajada del cielo al cabo de sus heróicas austeridades y lacerias, para señal de la divina misericordia y paladion de la tierra aracelitana en sus públicas calamidades.

II.

Cuando llegamos al pueblo de Huarte-Araquil, ya teníamos ensillados los caballejos serranos en que íbamos á hacer nuestra ascension á la enriscada cumbre del Aralár, y dispuestas las provisiones de boca que habian de hacer llevadera nuestra fatigosa jornada. Dos mortales horas de trabajosa subida, durante las cuales los dos viajeros ménos familiarizados con los lances de la vida de las montañas, fuimos constantemente, como decirse suele, con el Credo en la boca, temiendo á cada resbalon de la cabalgadura en las empinadas lastras del mal llamado camino, rodar al abismo, nos condujeron por fin á la apetecida meseta del santuario, deliciosa pradera cubierta de menuda grama, tersa como un tapete de felpa color de esmeralda. El soberbio panorama que desde allí se ofrecia á nuestras miradas, dominando por una parte los valles que fertilizan el Burunda, el Lecumbegui y el Araxes, y por otra la tierra de Guipúzcoa; el fresco aire de las montañas que halagaba nuestra ardorosa frente, templaron los ánimos áun para soportar con paciencia cualquier amarga decepcion en nuestros exploratorios afanes. Pero no tuvimos que hacer uso de semejante longanimidad.

El bondadoso vicario que cuidaba del santuario nos introdujo en él sin enojosas moratorias: vimos allí un templo de sencilla arquitectura románica, de tres naves, cubiertas con bóveda de medio cañon, y otros tantos ábsides iluminados por ventanas de medio punto, que dan paso á la luz atravesando gruesas paredes de sillarejo, desnudas al exterior de todo contrafuerte ó estribo. El santuario primitivo, encerrado dentro de este templo, ocupa el espacio central de su segundo tramo, contados éstos desde la imafronte hácia el presbiterio; y encajonado, digámoslo así, entre cuatro de los robustos pilares que separan la nave mayor de las dos naves laterales, viene á ocupar el mismo sitio que en muchas catedrales ocupa el coro. Pero este antiguo santuario tiene su cubierta y su bóveda, tambien de medio cañon, á dos tramos, y es con toda verdad un pequeño templo incluido en otro mayor. La portadita que presenta, ilustrada con la rota cadena que sirvió de instrumento de penitencia al hoy Venerable Theodosio de Goñi, allí pendiente á disposicion de los devotos que la aplican á la curacion de sus corporales dolencias, es en verdad de carácter latino-bizantino, y su aspecto de más respetable antigüedad que el templo grande que la cobija.—Dentro de este primitivo santuario, hoy capilla de San Miguel, se venera la milagrosa imágen del excelso arcángel, tan desfigurada por la piedad de los fieles que desde tiempo inmemorial la vienen recargando de caprichosos revestimientos, que nos fué de todo punto imposible juzgar de su antigua hechura. Para hacernos cargo de ella, nos hubiera sido preciso encontrarnos en la buena proporcion de que gozó el P. Burgui cuando en 1756, con motivo de haber unos ladrones robado y estropeado el prodigioso simulacro, fué éste despojado de su antiguo vestido por disposicion del Dr. D. Juan Lorenzo de Irigoyen, prior de Velate, dignidad de la catedral de Pamplona, en cuya presencia y la de varios testigos se practicó en la sacristía de la iglesia la operacion de ponerle vestido nuevo (1).

(1) «Haviendole desprendido el platero el antiguo vestido de plata (cuenta el referido autor, lib. III, cap. X, § III,) vimos todos, que el cuerpo, y la » cabeza de la Imagen Sagrada eran de una misma especie de madera morena, y muy solida, que nadie pudo conocer, ni aun el maestro carpintero, que

Nos quedamos, pues, con la gana de examinarlo de cerca, y en vano aguzábamos la vista, cuando el piadoso vicario, solemnemente revestido de pluvial, nos le hacia adorar bajo el revestimiento de plata y cristal que lo oculta, á manera de relicario.

No así con el espléndido retablo de cobre dorado y esmalte que ocupa el centro del ábside principal, sobre la mesa de altar de la iglesia mayor. La impresion que su vista nos produjo es indescriptible. Encontrarse con uno de los más bellos ejemplares de la esmaltacion incrustada de la Edad-media en una empinada montaña de la Burunda, donde los aficionados á las antiguas artes suntuarias no se hubieran nunca figurado que tendrian el menor objeto que admirar, y pensar que esta interesantísima obra no es un mero vaso sagrado, un cáliz, un copon, una custodia, ni una mera cruz, ó porta-paz, ó relicario, ó báculo episcopal, sino un gran retablo (acaso antiguamente frontal, entero y perfecto, intacto y espléndido, sin rival en ninguna de las más famosas colecciones de antigüedades del mundo; confesemos, estudioso lector, que es motivo suficiente para jactarse de afortunado, sobre todo cuando habida consideracion á esos ciento y un años de absoluto silencio, trascurridos desde que el P. Burgui habló de esta alhaja, puede la incomparable joya artística pasar por completamente ignorada.

Procuremos describirla utilizando el recuerdo de aquella viva impresion, los ligeros apuntes que en nuestra breve visita nos fué dado tomar, y el infidelísimo dibujo grabado por Carmona para la obra del P. Burgui; y despues trataremos de satisfacer á las preguntas que naturalmente han de ocurrir, y que nosotros mismos nos hicimos contemplando el peregrino retablo: ¿Quién regaló este precioso tablero de esmaltes al santuario del monte Aralár? ¿Dónde se labró esta singular obra de arte?

III.

Es el retablo de la iglesia de *San Miguel de Excelsis* como un verdadero frontal de forma rectangular con dos sisas ó escotaduras en los dos ángulos superiores de derecha é izquierda, que mide 4 piés navarros y 3 pulgadas de alto, por 7 piés 5 pulgadas de ancho. Este tablero se halla cubierto por un considerable número de chapas de metal dorado á fuego y esmaltado, que artificiosamente casadas unas con otras y sujetas á la armazon de madera, componen un todo de traza románica, que se subdivide de la manera siguiente. — Finge la decoracion arquitectónica un cuadrilátero en el centro, más alto que ancho, en el que se halla inscrita una aureola angrelada de forma ovalar. Dentro de esta aureola hay otra, apuntada en los dos extremos de su eje mayor, y ocupa su espacio la imágen de Nuestra Señora, sentada sobre un arco iris *(more byzantino)*, con el Dios niño en el regazo, en actitud de dar la bendicion. A derecha é izquierda de este cuadrilátero central, cuya anchura viene á ser una tercera parte escasa de la longitud de todo el retablo, se desarrollan dos órdenes de arquerías de medio punto, sobrepuestas una á otra, con tres arcos en cada cuerpo ó zona, de manera que constituyen doce arcos ú hornacinas, en cada una de las cuales se cobija una figura. Sobre el cuadrilátero del centro, en que se halla dentro de su doble aureola la Madre de Dios, hay un espacio, tambien cuadrangular, ocupado por una cruz gemada ó de pedrería con un chaton por peana, y dos recuadros á cada lado con otras tantas figuras. Y por último, á derecha é izquierda, sobre las arquerías arriba mencionadas, llenando los espacios que quedan entre éstas y la sisa de cada ángulo superior del retablo, hay, repartidos de una manera simétrica, diez y ocho gruesos chatones que aumentan la riqueza del conjunto y producen muy bello efecto.

Las figuras representadas en este magnífico retablo son veintiuna, ejecutadas todas en esmalte plano, incrustado en las láminas de metal labrado que les sirven de fondo, con todos los perfiles del dintorno de delicados filetes de oro. Las cabezas son de alto-relieve, sin esmaltar, y su distribucion, su significacion y su indumentaria, son estas: La Vírgen

---

» asistia al exámen ocular. En las espaldas, en los ombros, y sobre la cabeza, se hallaron indicios, de haver havido antes continuacion con la Cruz, las » alas, y los brazos: por lo qual se creyó sin duda alguna, conforme á la tradicion antigua, que toda la obra fué de una misma materia continuada. » Faltaba de esta en la Cruz, brazos y alas, y por esso en estas partes substituyeron los antiguos las correspondientes piezas de otra especie de madera, » proporcionandolas con la misma disposicion, y figura, que tenia la Imagen en su formacion primitiva. Fatal desgracia de los antiguos tiempos, y detri- » mento bien sensible para nosotros, haverse enagenado tales porciones de este inestimable thesoro! »

María, que ocupa el centro, y que, segun dijimos, está sentada en el arco íris con su divino Hijo en el regazo, tiene bajo las plantas un escabel de forma prismática triangular, adornado de pedrería. Cubren sus piés unos borceguíes en punta, recamados de perlas. El arco que le sirve de asiento, subdividido con molduras exornadas de menudas hojuelas y perlas, tiene encima el almohadon bizantino que se ve en los dípticos consulares, asomando por ambos lados de la figura. Las coronas de la Madre y del Dios niño aparecen realzadas con pedrería. No recordamos la forma exacta de sus vestiduras; pero sus pliegues están dispuestos segun el estilo dominante en la escuela neo-griega del Rhin. En el fondo, junto á la cabeza de la Vírgen, se ven las dos letras *Alpha* y *Omega*, alusivas á la consubstancialidad del Verbo con el Padre, principio y fin, sagrado emblema adoptado por los cristianos católicos para diferenciarse de los arrianos que negaban aquel dogma, y que desde el tiempo de los visigodos se perpetuó hasta la conclusion de la Edad-media. A la derecha de Nuestra Señora hay tambien en el fondo cincelado de la lámina una estrella, formada por una refulgente gema orlada de rayos, la cual responde á la presencia de las tres figuras que ocupan las tres arcadas ú hornacinas de la zona inferior á mano izquierda del que mira, segun luégo veremos.

En el rectángulo ó cuadrilátero central que ocupa la Vírgen con su divino Hijo, deja la aureola ovalada que la circunda cuatro enjutas. Llénanlas las cuatro figuras que corresponden á los cuatro Evangelistas, y en el órden que prescribe la iconografía de las Iglesias latina y griega, á saber: el toro figurativo de San Lúcas, en lo bajo, á la izquierda; el leon que simboliza á San Márcos, en lo bajo, á la derecha; el águila, figura de San Juan, en lo alto, á la izquierda; y el ángel, emblema de San Mateo, en lo alto, á la derecha. Cada una de estas figuras, de esmalte perfilado de oro y con la cabeza de alto-relieve, llena perfectamente el plano trapezoidal que ocupa en su enjuta, y su dibujo tiene cierto sabor heráldico y monumental que denota un gusto muy formado en la buena ornamentacion oriental. Los accesorios que este tetramorpho ostenta no son todos iguales: San Lúcas y San Márcos llevan sendos libros; San Juan una tira de pergamino ó papirus en forma de graciosa cartela; San Mateo una filactéria desarrollada donde se lee en clarísimos caractéres de esmalte negro sobre fondo blanco un verdadero enigma arqueológico de que más adelante nos haremos cargo.

Entre los cuatro Evangelistas hay dos Apóstoles: San Mateo y San Juan. Ocupando éstos los dos ángulos superiores del cuadrilátero que contiene la figura de la Vírgen con Jesús, tienen encima los otros cuatro Apóstoles que están en el remate del retablo, á los dos lados de la cruz gemada. Los otros seis que faltan para completar el apostolado ocupan las seis hornacinas repartidas entre las dos arquerías altas de esta bien razonada máquina arquitectónica: de modo que los doce Apóstoles se hallan todos reunidos en la parte superior del retablo. Todos sin distincion llevan la túnica y el *pallium* griego, y sendos libros en las manos, á excepcion de San Pedro que ostenta las llaves: todos asimismo aparecen descalzos, sin campo en que fijar los piés, segun la antigua manera bizantina.

La arquería baja del lado izquierdo del espectador aloja en cada una de sus tres hornacinas un rey mago. Miran los dos primeros hácia el cuadrilátero central, donde está la estrella que vimos ántes brillar en el fondo de oro ocupado por la imágen de la Vírgen con el niño Dios; y el tercero vuelve el rostro al lado opuesto, sin más motivo, á la cuenta, que romper la uniformidad de la posicion de las tres figuras. Los tres reyes llevan vestidura bizantina de túnica y clámide, coronas semejantes á las de los dos sagrados personajes á quienes visitaron guiados por aquel astro, y en sus manos las ofrendas que tributaron á Dios reciennacido en su humilde pesebre. El primero tiene cubiertas con la clámide las manos, en que lleva la copa con el oro; el que lleva el incienso tiene su copa en la mano derecha y levanta la izquierda en señal de adoracion; el que va á ofrecer la myrrha lleva sujeto con ambas manos el vaso que la contiene. Tampoco estas figuras posan sus piés en plano alguno, y los llevan cubiertos con lujosos zapatos recamados de pedrería.

Ofrecen, por último, el mayor interés las tres figuras que llenan las hornacinas de la arquería baja á la derecha del espectador. Es la primera y principal la del arcángel San Miguel, que hace patente la originaria consagracion de este precioso retablo ó frontal al santuario donde siempre ha estado. El príncipe de la celeste milicia aparece representado en pié sobre una zona de varios arcos concéntricos, con largas alas, y teniendo en la mano siniestra un libro, accesorios alusivos, en opinion del P. Burgui, á aquella vision apocalíptica en que el supremo arcángel se apareció á San Juan Evangelista de la manera que lo describe en su capítulo x: *Ví tambien á otro ángel valeroso bajar del cielo... el cual tenia en su mano un librito... y puso su pié derecho sobre la mar y el izquierdo sobre la tierra.* Componen su vestidura estola y pálio griegos (στολή — ἀναβολή), la misma que se suele dar á todos los ángeles en las miniaturas y mosáicos bizantinos.—Los otros dos personajes son dos magnates, segun lo indican sus lujosos arreos, su calzado todo cubierto

de pedrería, y los emblemas que llevan en las manos. Son un hombre y una mujer: el hombre tiene en la cabeza un casquete muy ceñido al cráneo, rematando en una como bellota ó madroño; su clámide, sujeta sobre el hombro izquierdo por medio de una gruesa fíbula ó broche redondo, presenta un forro todo recamado de grecas de oro de arriba á abajo; parece llevar guantes, por la gema que luce en el dorso de su mano izquierda, y sostiene con ella un cetro que remata en una gran macolla de cuatro pétalos, semejante á los de la flor de lis. La mujer lleva un traje muy honesto en la forma, aunque de gran distincion. Sobre una finísima estola que forma delgados pliegues, cuelga de sus hombros hasta cerca de los piés un ámplio paludamento recogido sobre los brazos, descubriendo sólo las manos, y encima de este abundante peplo le baja de la cabeza una toca ó velo que envuelve su garganta. En la mano derecha muestra una flor parecida á la del lirio silvestre ó gladiolo, emblema seguro de realeza, acaso no exclusivamente peculiar de los monarcas francos de la segunda raza.

Ahora bien, ¿qué personajes son estos? El erudito P. Burgui vió en ellos al rey de Navarra Don Sancho el Mayor, y á su esposa Doña Elvira, llamada tambien Doña Mayor y Doña Munia. Para recordar todos los fundamentos que dan fuerza á esta opinion, es indispensable desentrañar primero el sentido de la inscripcion enigmática puesta en la filactéria del ángel que representa en el tetramorphos de nuestro retablo al evangelista San Mateo.

Dicha inscripcion, que segun hemos manifestado ya, es tan clara en la forma de sus caractéres cuanto oscura en el significado de los mismos, aparece esmaltada de esta manera:

Λ :+: IO:Ƨ:B

¿Quién, á primera vista, no la interpretará resueltamente como el P. Burgui: *Anno Christi* 1028? Pues bien merece la pena examinar si esta primera y fácil interpretacion ha de ser tambien la última y definitiva. ¿Qué se opone á ello? Veamos.—El primer reparo recae sobre los dos primeros signos Λ y +; pero con recordar que son bastantes los instrumentos antiguos que se citan en que la A se halla sustituida por la Λ, y que desde el emperador Valente fueron muchos los príncipes cristianos que usaron el monograma de Cristo en la forma abreviada y fácil de una simple cruz, esta primera objecion se tendrá por resuelta.

Gran fuerza, decisiva en la apariencia, tiene el reparo segundo, que se refiere al sistema seguido para expresar la época, siendo así que el uso general de España hasta fines del siglo XII no fué contar por los años del nacimiento ó de la Encarnacion de Cristo, sino por la Era de Augusto. La invencion del monje egipcio Panodoro, trasladada á Roma en el siglo VI por Dionisio el Exiguo, no cundió por el Occidente cristiano tan pronto como el retablo de San Miguel haria suponer, y España fué de las naciones que más tarde lo admitieron. El sistema de contar por los años de la Encarnacion del Señor fué introducido en Cataluña por un Concilio tarraconense en 1180; en Aragon lo introdujeron las Córtes de Zaragoza del 1349; en Valencia las Córtes celebradas en 1358; en el reino de Castilla lo establecieron las Córtes de Segovia de 1383. En cuanto al reino de Navarra, no se descubre ley ó decreto de autoridad pública que variase la antigua práctica de contar por la Era de César Augusto; pero señala el P. Burgui escrituras reales pertenecientes al mismo santuario de Excelsis, y que se custodiaban en su tiempo en el archivo de la catedral de Pamplona (cajon de la *Chantría*), de las cuales resultaria, suponiendo que sean auténticas, que el cómputo segun los años de Cristo comenzó allí ántes que en los otros reinos. Cítanse entre ellas dos del mismo siglo XI, una del rey Don García VI, del año 1040, y otra de su hijo Don Sancho V, del 1074. En ambas figuran simultáneamente los dos sistemas, esto es, la Era y el año de la Encarnacion de Cristo. Mas es preciso ser imparcial y reconocer que el completo abandono de la Era y el contar *exclusivamente* por los años del Redentor, no ocurre en los documentos navarros sino desde el siglo XIII. El mismo P. Burgui, tan interesado en demostrar que se fechaban instrumentos oficiales en Navarra por el sistema de los años de Cristo en el siglo XI, no logró descubrirlos sin expresion de Era. De nada le servia, pues, acumular citaciones de escrituras del siglo XIII, en que la data se expresa única y exclusivamente por los años de Jesucristo, ni probar que muchos particulares, por su devocion, usaron juntamente con la *Era* el *Año de Cristo* desde el siglo VIII; lo que tenia que haber demostrado era la existencia de monumentos de la literatura ó del arte fechados sin la Era ántes del siglo XIII.

Pero eran excusados los esfuerzos del erudito capuchino: la autenticidad de la fecha que él trataba de establecer debia buscarla en otra parte. Bastaba, en efecto, que el uso del *Año de Cristo*, con exclusion de la Era, estuviese admitido

allí donde se labró el retablo. Y ¿habrá quien dude que en Francia y en Alemania, imperando Carlo-Magno y sus sucesores, era ya usada la Era cristiana, y áun preferida á la Era cesariana para muchos documentos oficiales, como lo evidencian los mismos capitulares del gran Emperador?

El empleo de las cifras arábigas en lugar de las romanas, á la sazon comunes, no es un argumento al cual deba atribuirse mucha fuerza contra la leccion propuesta por el P. Burgui. Es verdad que el uso de tales cifras no llegó á ser general hasta los siglos XIV y XV, y en Francia hasta el tiempo de Francisco I; pero ha de tenerse presente que el cambio de uno á otro sistema no se verificó en ninguna nacion de golpe, sino que fué operándose muy paulatinamente, y sus principios debieron ser tan remotos como la nocion misma de las cifras numéricas que por último habian de prevalecer. Así se van lentamente produciendo todas las mudanzas en lo humano. Hubo un hombre de genio en el décimo siglo que ejerció grande influjo en la Edad-media en las escuelas del Occidente, y este fué Gerberto, conocido en el Pontificado con el nombre de Silvestre II, el cual habia estudiado con los árabes de España, y luégo, siendo un simple monje benedictino, sirvió con tan buen éxito al emperador de Alemania Othon II, que éste le confió la educacion de su hijo Othon III. Debe suponerse que este sabio, que fué para los Othones lo que Alcuino para Carlo-Magno, llegó á saber más geometría, más mecánica y más astronomía que todos los hombres reputados por sus conocimientos en aquella época semi-bárbara, cuando sus contemporáneos le acusaron de nigromante, y esta sancion de la fama pública de su tiempo hace muy verosímil la tradicion que le supone importador en Francia del sistema de numeracion de los árabes y del reló de balanza. El hombre extraordinario, pues, cuya fama de matemático insigne se ha abierto paso hasta este nuestro siglo de tan portentoso vuelo científico, comprobando este hecho la circunstancia de habérselo erigido una estátua en su patria Aurillac (Auvernia) ejecutada en 1851 por el célebre escultor David d'Angers; ese hombre excepcional, repetimos, si en sus dias hubo quien usase la numeracion arábiga, seguramente él tambien la usó. Pues ahora bien; si Gerberto estudió las ciencias matemáticas en las academias de los árabes-españoles, ¿cómo no habia de usar él las cifras arábigas mientras fué en Francia monje benedictino, y abad de Bobbio en Lombardía, y preceptor de Othon II en Alemania, y maestro de Roberto Capeto en Borgoña, y luégo arzobispo en Reims, y despues arzobispo en Ravena, y por último Papa? ¿Y se concibe que él las empleara sin que otros á imitacion suya las usasen?

No queremos sin embargo dar valor ninguno á estas racionales conjeturas: supongamos que Gerberto desconoció las cifras numerales de sus maestros los árabes, ó que no quiso servirse de ellas: supongamos más, que Gerberto no estudió en las academias del Califato Occidental, y que tienen razon Isaac Vosio, Huet, Ward y Chasles que atribuyen á los Pitagóricos de los primeros siglos de nuestra Era la introduccion en Europa de dichas cifras; siempre tendremos que habia quien las empleaba en el siglo XI; y esto es bastante para nuestro propósito.

Habrá acaso quien objete que en nuestro supuesto guarismo **1028**, la última cifra, **8**, es meramente una **B** vuelta del lado contrario al de su posicion normal. No negaremos que de ese signo resulta un 8 mal formado; pero es de advertir que los números arábigos no fueron introducidos en Europa en la forma perfecta que hoy tienen, sino que, como observa el sabio Bachelet, ántes de llegar á su forma actual, experimentaron numerosas variaciones.

No habiendo de consiguiente dificultad insuperable en admitir la interpretacion dada por el P. Burgui á la misteriosa leyenda que desarrolla la figura representativa del evangelista San Mateo en nuestro retablo, excusado parece que pongamos en tortura la imaginacion para buscar otras lecciones que la de *Anno Christi* 1028. Sin hacer alardes de sutileza, cuando todos los argumentos en pró de dicha interpretacion debieran ser estimados insubsistentes, podria acaso sostenerse que el artífice autor del retablo, al trazar el emblema del evangelista San Mateo, recordó una expresion característica de éste, que venía muy á cuento para que en la composicion figurase, juntamente con el apostolado, el nombre, por lo ménos, del Santo precursor de Cristo, de aquél á quien Jesús calificó de *más que profeta*. Pone el referido San Mateo en los divinos labios de Jesús estas palabras explicando al pueblo quién era el Bautista: *«Él es aquél de quien está escrito: mira que yo envío mi ángel ante tu presencia* (5); y acaso el que dirigió la obra del retablo condensó el versículo del evangelista de esta manera: ANGELUS CHRISTI JOANNES BAPTISTA; y el artífice iliterato que lo ejecutó puso al reves las dos letras **S** y **B**, la **S** de la palabra **IO:S**, abreviatura del

(5) San Mateo, XI, 10.

nombre IOANNES, y la **B** inicial del calificativo BAPTISTA, convirtiéndose las referidas letras en algo muy parecido á los guarismos 2 y 8. Estas imperfecciones materiales son muy comunes en la epigrafía de la Edad-media, y en las mismas leyendas grabadas en los objetos de orfebrería de la época visigoda, ménos inculta de lo que generalmente se cree.

Pero no hay necesidad de buscar interpretaciones forzadas cuando la inscripcion, leida sencilla y naturalmente como mera fecha de la obra *(Anno Christi* 1028), no ofrece reparo sólido que obligue á variar la leccion. Por otra parte esa misma interpretacion nuestra, *Angelus Christi Ioannes Baptista,* propuesta hipotéticamente á los descontentadizos, habrá de quedar desechada cuando expongamos otra prueba del todo concluyente en favor de la precitada fecha, deducida del exámen artístico del monumento.

Admitiendo, pues, provisionalmente, que nuestro retablo ó frontal sea obra de ese año 1028, los personajes representados en las dos últimas hornacinas pueden muy bien ser el rey de Navarra Don Sancho el Mayor y su mujer la reina Doña Munia. Fué este rey Don Sancho, apellidado comunmente el Mayor, y tambien, con justicia, el *Grande*, uno de los más poderosos monarcas de su tiempo, tanto que algunos monumentos coetáneos, como el epitafio puesto á la reina su mujer, le designan con el título de *Emperador*. Sus estados se extendian desde más allá de los Pirineos hasta Portugal, pues se titulaba, y era, duque independiente de toda la Gascuña, esto es, de la antigua Novempopulania ó tercera Aquitania; era rey de Navarra por derecho propio; de Castilla, por su mujer; y por la fuerza de las armas, de Leon, Astúrias y el Vierzo, hasta las fronteras de Galicia. De sus ideas civilizadoras dan testimonio el inmortal fuero de Nájera, la gran vía que, á competencia con las famosas vías romanas, construyó desde Francia á Santiago de Galicia, por Navarra, Briviesca, Amaya, Carrion de los Condes, Leon, Astorga y Lugo; trajo á España con la reforma Cluniacense los preciosos gérmenes que en virtud y ciencia, literatura y artes, acopiaban los monasterios benedictinos para el futuro renacimiento intelectual de Europa; y por último reedificó ciudades, fundó monasterios é iglesias, y enriqueció los templos del Señor con toda clase de donaciones y ofrendas. Algunas de sus fundaciones, como la de la Santa Iglesia Catedral de Palencia, llevan en los antiguos privilegios el sello de las invenciones legendarias; así, verbigracia, la cripta de San Antolin de la referida catedral palentina, era una caverna, cuya entrada se hallaba obstruida por los matorrales de una fragosa selva á donde habia ido á cazar el viejo rey de Navarra, y en la que penetró en pos de un jabalí herido, al cual debió el piadoso monarca el descubrir allí la antigua imágen y altar de San Antolin. La misma fábula exactamente corria respecto de la fundacion de la iglesia y monasterio de Aguilar de Campó. Y la historia de la edificacion del santuario de *San Miguel de Excelsis* segun la dejamos ya referida, ¿no presenta los mismos caractéres de piadosa ó interesada patraña? Mas supongamos que son completamente falsos todos los accidentes amontonados para dar carácter de preternaturales á esos actos de piedad y devocion, tan conformes á la naturaleza: siempre quedará en el fondo la verdad, y la verdad, en lo relativo á nuestro santuario, fué sin duda alguna que enriqueciéndole el religioso Don Sancho *el Grande*, le dotó con esta valiosa alhaja, que la tradicion constante del país á él y no á otro alguno atribuye. Consigna esta tradicion el tantas veces mencionado P. Burgui en repetidos lugares de su historia, y muy especialmente en los párrafos II y III del cap. III, lib. III, donde dice: «Es digna de atencion una dádiva preciosa que aún se conserva en la misma iglesia (de » San Miguel de Excelsis) y se cree haber sido del mismo rey Don Sancho el Mayor...» «Se cree por tradicion que » este precioso retablo fué dádiva del rey Don Sancho el Mayor, ofrecida allí por su generosa piedad al honor de su » protector San Miguel.» Y ocúrresenos á este propósito preguntar: Si no fué el donador ú oferente el rey Don Sancho de Navarra, ¿quién otro pudo ser? Porque es preciso no olvidar que sólo á personas reales convienen los trajes y las insignias con que están representados en el precioso tablero el magnate y la mujer. Ambos tienen en las manos sus cetros, y es más: la reina Doña Munia, ó Doña Mayor, heredera del condado de Castilla despues de la muerte de su hermano Don García, asesinado por los Velas, aparece allí con su cetro particular, distinto del de su marido, como reina propietaria. No hay, en verdad, indicios de que en el primer tercio del undécimo siglo el arte del orífice y del esmaltador estuviese en los dominios del rey Don Sancho tan adelantado que pudiera emprender obras como la que nos ocupa: quizá en esos oficios nadie pensaba siquiera en el norte de España. Pero los monjes cluniacenses eran á la sazon los que mantenian el comercio intelectual entre las naciones del antiguo mundo romano, y por su medio, cuando no por otros accidentales á que daba ocasion la política ó la guerra, se propagaba y difundia el movimiento artístico en sus diferentes manifestaciones. Mediante esa benéfica propaganda, á los países ménos aptos para la buena edificacion acudian excelentes arquitectos; los que jamás habian conocido como estatuarios,

veian exornadas las portadas de sus templos con centenares de preciosas estatuillas; los austeros habitantes de los países montuosos que nunca habian experimentado la fascinacion de las líneas y de los colores en obras humanas, contemplaban deslumbrados un altar, un frontal, una urna, cruces, cálices, relicarios de bruñido oro, de vívidos esmaltes, de refulgente pedrería. — Si Navarra, en suma, no era capaz de producir en el año 1028 una joya como el tablero de Excelsis, en algun otro país, en los estados de algun otro monarca, no ya tan poderoso, pero más poderoso aún que el rey Don Sancho el Grande, habia escuelas formales á quienes pudiera encomendarse la obra. Emperador más prepotente que el emperador Don Sancho era, en efecto, Conrado el Sálico, sucesor de Enrique el Santo y cabeza de la segunda dinastía de Franconia, y en sus vastos dominios no escaseaban por cierto los talleres ó cláustros donde fabricar estas apetecidas preseas del mobiliario religioso. — Pongamos ya término á la descripcion de la que nos ocupa.

La traza arquitectónica de este retablo ofrece no escasos motivos de decoracion puramente bizantina, pues prescindiendo de la riqueza extraordinaria de su parte ornamental, en que vemos prodigados el cristal de roca, la pedrería y los esmaltes, hay en sus arcaturas, sobre todo en la coronacion que asoma por encima de los arcos superiores, y en las enjutas de todos ellos, accidentes repetidos de genuina construccion del Bajo-Imperio. Tales son esas cúpulas ó rotondas, á manera de linternas, sobrepuestas á dichos arcos, y las torrecillas que cargan sobre los arranques de los mismos, las cuales traen involuntariamente á la memoria las iglesias bizantinas de Aténas y de Mistra, las construcciones neo-griegas de Ravena y del Exarcado, y la decoracion arquitectónica de las iluminaciones del famoso *Códice Áureo* del Escorial, mandado escribir y pintar por aquel mismo emperador Conrado en la ciudad de Spira al comenzar el siglo XI. Sabido es que esas construcciones cupulares, enteramente opuestas al estilo dominante en el arte latino, y áun en el románico, son características de la arquitectura bizantina y oriental. — Los arcos son enteramente planos en su frente, y realzados con gemas, lo mismo que la imposta que corre horizontalmente dividiendo las arquerías superior é inferior; los capiteles son neo-griegos, de elegantes hojas; y las medias columnas que los sustentan (no pilastras, como supuso el autor del mal dibujo que grabó Carmona), son en sus fustes caladas, adornadas de preciosos tallos entrelazados y frondosos, descubriendo el fondo rojo del ánima de madera que tiene cada una en la artificiosa máquina del retablo. Por último, la coronacion de chatones que lleva éste, es verdaderamente peregrina, pues no recordamos haberla visto semejante en ninguno de los objetos de orfebrería antigua de los museos y gabinetes que hemos visitado. Cada chaton presenta una macolla ó floron convexo, de oro y esmaltes, labrado con tal perfeccion, que desafía en tersura, elegancia y riqueza, á las más preciosas bujetas de la orfebrería italiana y francesa del siglo XVI.

El dibujo de las figuras no choca por lo desproporcionado; los plegados de los paños revelan las tradiciones de un estilo grandioso y clásico; en algunas de dichas figuras, los pliegues, por marcar el desnudo, se ciñen con poca naturalidad al cuerpo, formando excesivas arrugas, al paso que en otras caen majestuosamente, formando acaso demasiados cañones, rectos y hondos. Podemos citar, como ejemplo de la primera manera, el partido de paños que presenta la figura del que suponemos ser el rey don Sancho, á cuya pierna izquierda se adhiere la túnica, acusando con exagerada minuciosidad hasta los dintornos de la rótula, al paso que en la cadera presenta otra adherencia forzada, que recuerda el modo de plegar del iluminador griego que ilustró el famoso Códice de los Comentarios de San Gregorio Nazianceno (1); y como muestra de las reminiscencias de la antigua estatuaria griega, citaremos la persona del rey mago que lleva en ofrenda la copa de oro, con las manos ocultas bajo la clámide. En todas estas figuras, las cabezas, trabajadas de relieve en el cobre, y sin esmalte, presentan un bello estilo. — Todos estos caractéres nos hablan con instante energía del arte floreciente en las escuelas rhinianas del tiempo de los Othones y Conrados.

(1) MS. in fol. Gr., núm. 510. Biblioteca Nacional de París.

IV.

Porque bien saben nuestros lectores que no era todo barbarie en la Europa de la Edad-media: Grecia y el Oriente la iluminaron á intervalos mientras estuvo envuelta en las tinieblas de la ignorancia y hasta que la poderosa sávia germánica cuajó en frutos de nueva y espléndida civilizacion, sucesora y émula de la cultura latina.

Las naciones del Occidente no disfrutaron todas en igual grado de la luz irradiada por la Grecia esclava y por el Imperio de Bizancio: nuestra España la alcanzó por mediacion de sus mismos conquistadores, los visigodos, mientras los pueblos de origen germánico dormian el sueño de la barbarie. Vencidos despues los visigodos por los sarracenos, éstos nos trajeron, vaciados en el molde de su delicado sentimiento estético, los mismos elementos artísticos, de origen oriental y neo-griego, que venian empleando desde el siglo v los arquitectos y ornamentistas peninsulares. Sólo la escultura y la pintura, como medios de representacion de la figura humana, variaron de direccion bajo la influencia de las escuelas árabo-bizantinas, tomando en España el dibujo de los séres animados, hasta principios del siglo XI, una fisonomía particular, y puramente ornamental, que le distingue del de todos los demás pueblos.

Del siglo VIII al IX, la enérgica raza franca, heraldo y vanguardia de las razas germánicas, intenta bajo Carlo-Magno y sus inmediatos sucesores una primera restauracion de las ciencias, de las letras y de las artes del mundo antiguo: y Grecia y el Oriente le suministran, ora directamente por los Imperiales de Constantinopla, ora por los árabes de España, las enseñanzas, tradiciones y prácticas que para realizarla há menester. Aquella restauracion carolina fué de corta duracion. Despues de la muerte de Cárlos el Calvo, los normandos, que desde el año 843 habian comenzado sus impetuosas invasiones hácia el Mediodía, se desplomaron sobre la Francia: todos, ante aquel tremendo amago, tomaron las armas y se hicieron soldados: desiertas quedaron las escuelas, y el arte cayó en una lamentable postracion. A las incursiones de los normandos acompañaron las de los húngaros, y á estas calamidades se juntó, al espirar el décimo siglo, la preocupacion general del fin del mundo en el año 1000. Apoderóse de toda Europa el desaliento y la apatía: se abandonó en general el cultivo de las artes, y las antiguas máximas y tradiciones cayeron en el olvido.

Pero desde que el Occidente recobró la calma viendo que el primer milenario se habia cumplido sin que se verificase la general destruccion, recobraron tambien su perdida actividad todas las clases sociales. En Alemania y Francia, donde habia echado aquella supersticiosa creencia más raíces, contribuyeron grandemente á la resurreccion de la vida intelectual las excitaciones y el noble ejemplo de Othon II y de Hugo Capeto, entregados de lleno á promover la prosperidad y el mejoramiento de sus Estados; porque introducida la emulacion entre los magnates, los prelados, las ciudades y sus concejos, todos rivalizaban en sobrepujarse unos á otros restaurando las iglesias y enriqueciéndolas con altares, ornamentos, vasos sagrados, relicarios y otros muebles suntuosos. Y al pronunciarse esta noble codicia de sobresalir ofrendando objetos preciosos en los templos de Dios, fueron otra vez los artistas griegos los preceptores y educadores del Occidente. — El hijo de Othon el Grande, Othon II, habia casado con la princesa Teophanía, hija del emperador de Constantinopla Roman el Jóven, y con este motivo se abrieron paso de nuevo al interior de Alemania las más preciosas producciones artísticas del Imperio de Oriente, y con ellas los mismos artistas bizantinos. Una princesa como Teophanía, nieta del famoso Constantino Porphirogénito, criada en una corte fastuosa donde las artes eran tan estimadas que el mismo Emperador se ejercitaba en ellas, no podia ménos de llevar consigo verdaderas maravillas de arte suntuario y el correspondiente cortejo de consumados artífices. Cuéntase que su dote se componia de una fabulosa cantidad de oro y de infinitas joyas de sorprendente belleza. Y aconteció un fenómeno singular en la historia de las artes desde el reinado de Othon II y Teophanía en el Imperio germánico; y fué la doble accion que ejercieron en el arte, por un lado los recuerdos del romano degenerado, y por otro la presencia de las obras y de los artistas griegos. El erudito Jules Labarte formula y resume con grande acierto estas dos tendencias del arte germánico á fines del siglo X y principios del XI, de la manera siguiente. El juicioso arqueólogo se refiere á la escultura; pero sus observaciones son aplicables de la misma manera á todas las artes plásticas, y de consiguiente al arte de esmaltar, que es una mera modificacion del grabado á cincel.

«Las obras de escultura (dice) se presentan en efecto en Alemania á fines del décimo siglo y comienzos del once bajo dos aspectos diferentes. En unas vemos contornos pesados y formas achaparradas (recuerdos del arte romano degenerado, modificados hasta cierto punto por los modelos bizantinos), gran tendencia á la exageracion en las actitudes y en la expresion de los semblantes, una afectacion manifiesta de originalidad, que degenera en extravagancia, y gran deseo de sacudir el yugo de la rutina. En las producciones de esta primera especie las figuras no carecen de movimiento y expresion, pero su modelado deja mucho que desear, su ejecucion es ruda y se marca en ellas la decadencia del arte. En otras obras, por el contrario (y éstas son las de los maestros bizantinos y sus discípulos), se advierte desde luego la ciencia de la composicion, en las actitudes una gravedad que no excluye la adecuidad del movimiento, un dibujo hasta cierto punto correcto, la observancia manifiesta de las tradiciones de la antigüedad, y una ejecucion verdaderamente admirable por su conclusion y delicadeza» (1). — Las producciones de una y otra escuela se distinguen al primer golpe de vista: las primeras son genuinas alemanas; las segundas son de mano extranjera; sólo los griegos, en efecto, podian producir obras tan perfectas, comparadas con las que salian en aquella edad de los cláustros y talleres de todas las demás naciones de Europa, inclusa la misma Italia (2).

Todas las artes que tienen por base el dibujo, ó cuya alma es la línea, adquirieron bajo la direccion de los maestros griegos gran desarrollo en las provincias rhinianas. Contrayéndonos al esmalte, estaba aún por nacer en Francia la tan famosa escuela de Limoges (3), y ya las escuelas de Colonia y de Verdun producian por impulso de la emperatriz Teophania y del abad Ricardo preciosos esmaltes de todos géneros. Es hoy ya, por cierto, cosa demostrada que el arte de esmaltar de la Edad-media europea tuvo su cuna en las provincias del antiguo reino de Lotaringia. La mencionada Emperatriz residió los últimos años de su vida en Colonia, donde murió en 990, y parece regular que allí se establecieran los artistas griegos que la siguieron á Alemania. A esta conjetura se agrega, para darle más fuerza, la circunstancia de hallarse designada Colonia como ciudad natal del esmaltador Eilberto en la inscripcion que lleva grabada el altar portátil del Tesoro de Hannover. De este monumento se partia hasta hace pocos años para afirmar que Colonia habia sido la cuna y la gran fábrica de los famosos esmaltes rhinianos. Pero otro documento de mucho interés ha venido luégo á demostrar que habia al comenzar el siglo XI otro gran centro de fabricacion de esmaltes en Verdun; y es la crónica de Hugon, publicada por Pertz en la preciosa *Coleccion de Monumentos históricos de Alemania desde el año* 400 *hasta el de* 1500 (4), en la cual se refiere que en los primeros años de dicho siglo XI, el abad del monasterio de San Viton de Verdun hizo labrar allí mismo unas columnas de esmalte *de fondo alzado (champlevé)* (5). Sábese tambien que el arte de los esmaltes se perpetuó en Verdun, porque consta que el esmaltador Nicolás, de esta misma ciudad, alcanzó tal fama en el siglo XII, que le llamaron de la rica abadía de Klosterneuburgo, cerca de Viena, para que labrase un gran frontal que concluyó en 1181. Así, pues, si Colonia puede ser con razon considerada como la cuna de los esmaltes de *fondo septo (cloisonné)* en Alemania, Verdun por su parte, hoy germánica como en el siglo XI, por pertenecer á la Lorena moselana ó superior, tiene la gloria de haber hecho renacer los esmaltes de *fondo alzado (champlevé)*, que seis siglos ántes estaban en uso entre las razas de orígen céltico pobladoras de las costas oceánicas.

De una de estas dos escuelas, de la de Colonia ó de la de Verdun, procede seguramente nuestro espléndido tablero de *San Miguel de Excelsis*. Y esto es así, primero: porque sólo los orífices griegos, grabadores, cinceladores y esmaltadores, sabian en Europa durante la Edad-media dibujar esas figuras, idear esos plegados, cincelar esas columnas y labrar esas aureolas, repujar en el metal esas cabezas, trazar esa decoracion arquitectónica de casta tan bizantina y neo-griega, labrar esos magníficos chatones, y llenar tan perfectamente los planos con el dibujo de unas figuras medio hieráticas y medio heráldicas, segun se ve en las cuatro enjutas realzadas que ocupan los evangelistas; en el óvalo apuntado donde campea la Vírgen con Dios niño, y en las doce hornacinas que ocupan los tres Reyes magos, seis Apóstoles, el arcángel San Miguel, el rey Don Sancho y su mujer Doña Munia; —segundo: porque sólo en los

---

(1) *Histoire des arts industriels au moyen âge*, etc., t. I. *Sculpture.*

(2) Es muy de advertir que el arte de esmaltar no empezó á desarrollarse en Italia sino un siglo despues, á fines de la undécima centuria. En ese mismo siglo XI, Didier el abad de Monte Casino, quiso enriquecer su iglesia con un altar de oro esmaltado, y no teniendo quien se lo hiciese en Italia, se vió en la precision de enviar á Constantinopla unos cuantos monjes para que adquiriesen allí los cuadros de esmalte que para dicho altar necesitaba. Esto acontecia entre los años 1068 y 1071, ocupando Roman Diógenes el trono de Oriente.

(3) La cual no comenzó hasta fines del siglo XII.

(4) *Monumenta Germaniæ historica*, etc. HUGONIS *Chronicon*, lib. II.

(5) Mas adelante explicaremos esta palabra, y la de esmalte *de fondo septo (cloisonné)*.

esmaltes rhinianos del siglo XI se encuentran los caractéres que diferencian nuestro retablo de las más celebradas producciones de la escuela de Limoges, cuales son la brillantez de los colores, la viveza de los matices, la tersura de las pastas, la limpieza de los perfiles, la nitidez de los blancos;—tercero: porque sólo las escuelas rhinianas produjeron esmaltes de bello azul-turquesa, de rojo-purpurino vivo, y de negro, todos los cuales se encuentran en las figuras de nuestra alhaja;—cuarto: porque sólo de aquellas escuelas salieron esos florones, follajes, vástagos entrelazados y demás adornos, de tan buen gusto y tan admirables por la inmensa variedad de sus motivos y cláusulas;—quinto y último: porque coincide de lleno el florecimiento de las escuelas del Rhin con la fecha que nuestro retablo lleva, siendo de esta manera comprobantes mútuos, uno de otro, la data referida y el estilo característico de la obra. Ni la escuela de Limoges ni ninguna otra escuela de Europa, durante el periodo románico, produjeron jamás una obra tan acabada y perfecta en su género.

Estas afirmaciones nuestras deberian ir robustecidas con pruebas sacadas de la comparacion de unos objetos con otros. No siendo esto posible, atendida la índole de nuestro trabajo, habremos de contentarnos, muy á pesar nuestro, con remitir al lector á las publicaciones que en los últimos años han visto la luz acerca de esta materia, y señaladamente á la de M. Jules Labarte, arriba citada, donde se reproducen en excelentes litocromias muchos interesantes esmaltes de todas las escuelas del Occidente, y se resume todo lo que han dicho acerca de los más notables esmaltes de Europa, los críticos que gozan de mayor autoridad.

Parece exigir el buen método, que puesto que consagramos estas consideraciones á la historia presunta del retablo del monte Aralár, digamos lo que se nos alcanza acerca de su primitivo destino.—De más de tres ó cuatro de estas inestimables alhajas, coetáneas de la nuestra ó anteriores, tenemos noticia que fueron convertidas en retablos en los siglos XII y XIII, habiendo sido originariamente destinadas á paramentos de altar. Así, en efecto, sucedió con la tabla de oro y esmalte ofrendada por Cárlos el Calvo á la abadía de San Dionisio, y empleada luégo como retablo por el famoso abad Sugerio en el siglo XII. Así tambien con el precioso frontal que desde el siglo XIII sirve de retablo en la capilla inferior de la iglesia abacial de Klosterneuburgo, cerca de Viena. Así, por último, con la incomparable *Pala d'oro* de San Márcos de Venecia, que habiendo sido regalada por el Dux Orseolo á aquella gran basílica en los primeros años del siglo XI, fué colocada por Ordelafo Faliero á principios del siglo siguiente en lo alto detrás del altar.

En el mencionado siglo XI acaso no eran conocidos los retablos, y de propósito empleamos al establecerlo así la forma dubitativa, porque no nos parece demostrado que no los hubiera. Del orígen que se atribuye á los cuadros de altar designados con el nombre genérico de *retablos*, tenemos conocimiento por lo que han escrito, en primer lugar el docto J. B. Thiers, y despues de él los muy reputados M. de Caumont, Viollet-le-Duc, Bourassé, Labarte, etc. El uso de los dípticos y trípticos dió ocasion á los retablos portátiles primero, y á los retablos fijos despues; pero en las catedrales é iglesias abaciales no se pudieron colocar retablos de esta última clase hasta que se introdujo en la arquitectura religiosa y monástica la costumbre de sacar fuera del ábside el coro, y esto no sucedió hasta el siglo XIII. La razon de que no pudieran colocarse ántes es muy óbvia: el retablo, en la época en que el obispo ó el abad tenia su asiento, juntamente con el coro catedral ó conventual, en el contorno del ábside, hubiera servido de pantalla y estorbo así á aquellos para ver al pueblo, como á éste para ver al que presidia en la solemnidad religiosa. Claramente lo manifiesta así el precitado J. B. Thiers en su luminosa *Disertacion eclesiástica acerca de los principales altares de las iglesias* (1); mas debe tenerse entendido que este grave autor no dice de una manera terminante y absoluta, como pretenden los que despues de él han escrito sobre la materia, que en el siglo XI no hubiera retablos en ninguna clase de iglesias. Por el contrario, bien estudiadas sus palabras, lo único que significan es que no los tenian las catedrales, y no excluyen la posibilidad de que los tuvieran las iglesias comunes. Dice así, en efecto: *Où il y avait des siéges épiscopaux, il n'y avait point des retables;* luego si en la iglesia no habia silla episcopal, á cuya vista pudiera el retablo servir de estorbo ó pantalla, este aditamento del altar bien podia existir.

Pero no necesitamos sostener con argucias el uso de los retablos en el siglo XI, ni obstinarnos en que la alhaja que aquí estudiamos fuese un verdadero *retablo*. Aceptamos que pudo ser ofrendado por el rey Don Sancho el Mayor como un frontal ó paramento para el altar del santuario de San Miguel, siguiendo el piadoso monarca en esto el ejemplo

(1) París, 1688, pág. 181

que le habian dado el dux Orseolo en Venecia y en Alemania los Enriques y Othones, y precediendo él en tan fastuosa costumbre á otros ilustres príncipes de la cristiandad. La disposicion general de nuestra joya es en verdad la usada desde fines del siglo x hasta muy entrado el siglo XIII, para el trazado de aquellos ricos y deslumbradores frontales en que rivalizaban los escultores, los orifices y los esmaltadores. Podríamos citar muchos en que las arquerías, en diferentes órdenes ó zonas, ocupadas por el apostolado y por otras figuras, ya del antiguo, ya del nuevo Testamento, flanquean la aureola apuntada en que campean, ora el Cristo, ora la Santa Vírgen Madre, rodeados de las figuras simbólicas de los Evangelistas. Frecuente era tambien en los citados siglos XI y XII la decoracion bizantina en la traza arquitectónica de estos objetos del mobiliario religioso, y el consorcio de los dos artes, del escultor en relieve y del grabador-esmaltador, en unas mismas figuras; y ya que no nos sea dado citar ejemplos de estos caractéres en esmaltes de nuestra nacion de la misma época del rey Don Sancho de Navarra, señalaremos como ejemplo supletorio (aunque en un siglo posterior, en nuestro concepto), el peregrino frontal del *altar de Santo Domingo de Sílos*, que reprodujo en bella litocromia la Comision encargada de publicar los MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA.

No hay tradicion histórica que contradiga la aplicacion originaria de nuestro actual retablo á la mesa de un altar: consta sólo que *antiguamente* figuraba como único retablo dentro de la capilla del santo Arcángel; pero ese adverbio indeterminado, *antiguamente*, puede muy bien referirse á una época posterior á su primera consagracion. Al puesto que hoy ocupa sobre la mesa del altar mayor del templo grande, sólo fué llevado despues de una limpia que en él se ejecutó en 1765.

V.

Hemos dicho que nuestro retablo se nos manifestó desde luego con todos los caractéres propios de los esmaltes de *fondo septo* (1) *(cloisonné)* de las escuelas del Rhin en el siglo XI; pero no tendríamos repugnancia en considerar esta obra, á semejanza de otras que podríamos citar de aquel tiempo, como un ejemplo de las que reunen los dos métodos de esmaltacion, de *fondo septo* y de *fondo alzado (champlevé)*. De este segundo procedimiento son acaso los hermosos chatones que forman, por decirlo así, la guarnicion superior de tan espléndida lámina.

Hasta hace pocos años nadie reparaba en estas distinciones; ha venido despues la ciencia arqueológica á diferenciar unos y otros esmaltes, y es hoy cánon generalmente admitido en este ramo de las artes industriales que el esmalte de *fondo septo (cloisonné)* trae su orígen del Oriente, al paso que el esmalte de *fondo alzado (champlevé)* procede de los celtas y galo-romanos de las costas oceánicas. Reconócese asimismo que el arte de esmaltar á *fondo alzado (champlevé)* es en su renacimiento casi contemporáneo del otro arte *(cloisonné)*, y que ambos se desarrollaron (ántes de que se formase la célebre escuela francesa de Limoges) en las dos grandes escuelas rhiniana y moselana, cuyos núcleos fueron Colonia y Verdun, instituidas bajo la direccion de orífices y esmaltadores bizantinos á fines del siglo x, y conducidas a su mayor florecimiento en el período de los dos siglos siguientes.

De todos modos, á alguna de las escuelas y talleres que contribuyeron á aquel segundo renacimiento de la Alemania en la Edad-media, despues del carolino, debemos al parecer la hermosa decoracion esmaltada de nuestro altar de *San Miguel de Excelsis;* y á la Alemania del siglo XI debemos tambien la revelacion del procedimiento que en aquellos talleres monásticos se seguia para producir tan deslumbradoras obras.

Un monje aleman de fines del expresado siglo XI (2), cuyo verdadero nombre era acaso Rugerio (dado que no serian

---

(1) Véase más adelante la nota en que procuramos justificar esta denominacion.

(2) El célebre Lessing creyó el manuscrito del monje Theófilo de fines del siglo IX; Raspe, Morelli, Lanzi, Émeric David, Montabert, Leclanché y Batissier, lo atribuyeron unos al siglo X, otros al XI, sin concretar más la fecha Guichard, en el prólogo que escribió para la traduccion del conde de l'Escalopier, vió en aquel manuscrito una obra del siglo XII, y áun quizá del XIII, fijándose por su parte en esta última fecha el abate Texier. El inglés Hendrie, que á pocos años de haber dado á luz su version el citado conde, publicó otra, en 1847, por un ejemplar que tuvo la suerte de hallar en el *British Museum*, más completo que todos los anteriormente conocidos, se inclinó á considerarle como producto de la renovacion científica y artística de principios del siglo XI. El abate Bourassé ve en él la obra de una civilizacion más avanzada que la de esta época, y le coloca en la mitad del siglo XII. Labarte, por último, cree deberle fijar en el final de la undécima centuria, despues del año 1080, y funda su conjetura en razones tan decisivas y concluyentes, que para nosotros no admiten réplica.

pseudónimos éste y el de Theófilo que él mismo se aplica), escribió un curiosísimo tratado que tituló *Libri tres de Diversis artibus, seu Diversarum artium schedula* (1), y en que consignó todo cuanto en su tiempo se sabia sobre la práctica de las artes destinadas al embellecimiento de las construcciones religiosas. Este tratado permaneció en completo olvido para la moderna Europa, hasta que en el siglo pasado le dieron á la estampa, muy incompleto, en Alemania Lessing y M. Raspe en Lóndres; y no empezó realmente á fijarse en él la gente docta sino cuando, al decaer el fanatismo por lo clásico griego y romano, se volvieron las miradas hácia la Edad-media, ántes menospreciada, y el ilustrado conde de l'Escalopier en 1843 publicó en Paris la obra del monje Theófilo traducida, é ilustrada con las variantes de todos los ejemplares manuscritos hasta entónces conocidos. Hoy la obra del buen monje aleman es mirada como autoridad decisiva en las cuestiones acerca de la técnica de las artes industriales en la Edad-media, y como la guía más segura para investigar los métodos de que se valieron los artífices de aquel tiempo al producir aquellas maravillosas obras de arte suntuaria, cuyo estudio hemos descuidado por tantos siglos.

Hagamos una breve aplicacion de las nociones que nos suministran el monje Theófilo y sus anotadores, á la obra de orfebrería esmaltada que acabamos de considerar desde los dos puntos de vista artístico é histórico. Este estudio técnico podrá acaso ofrecer algun interés á nuestros lectores.

Tenemos que considerar en nuestra obra dos procedimientos principales: el del repujado y el de la esmaltacion; la parte de grabado y joyería es de ménos importancia. — Aparecen repujadas en nuestro retablo las cabezas de todas las figuras, las columnas de la decoracion arquitectónica, y los edificios bizantinos que asoman sobre los arcos y en las enjutas. El procedimiento de repujar la lámina de metal con el martillo para darle la forma que se propone el artista, representando en su superficie figuras ó adornos de relieve, es de grande antigüedad, y lo emplearon los griegos para sus estátuas colosales, no sólo para evitar el enorme peso del bronce fundido, sino por considerar el trabajo á martillo como el arte por excelencia. Desde que empezó á renacer la escultura, disipadas las tinieblas del décimo siglo, volvió este procedimiento á recobrar su antiguo honor. Willegis y San Bernward restauraron el arte de la fundicion; el abad Ricardo, su contemporáneo y émulo, hizo renacer el repujado. Elegido abad del célebre y poderoso monasterio de San Viton de Verdun, segun dejamos dicho, se consagró desde el año 1004 á reedificar su iglesia y á decorarla de una manera suntuosa. Dado aquel impulso en Alemania, todos los objetos de oro y plata destinados al culto y á la liturgia sagrada, y muchos de bronce y laton, fueron labrados al repujado y cincelados despues.

El monje Theófilo, en el cap. XIII de su libro III, que es donde trata con particular predileccion de los trabajos de orfebrería, arte monástico por excelencia durante la Edad-media, como oportunamente observa el abate Texier, son dice muy minuciosamente qué clase de hierros se usaban para cincelar al repujado, y cuáles de consiguiente se emplearon para labrar las cabezas, las columnas y la parte arquitectónica de nuestro retablo. «Hácense tambien hierros (tales son las palabras) para labrar en oro, plata ó cobre, figuras humanas, pájaros, animales y flores, al repujado (ductiles), y estos hierros son de un palmo de longitud, anchos y con cabeza por arriba, y por abajo delgados, redondos, ligeros, triangulares, cuadrangulares, curvos, segun convenga á la obra en que han de emplearse; todos los cuales se usan golpeando en su cabeza con el martillo. Hácese además otro hierro de la misma manera, pero delgado en su extremidad, en la cual hay un agujero hecho con otro hierro más fino. Este agujero tiene limado el borde, y aplicado á la lámina de oro ó plata, produce en ella sutilísimos circulitos» (2).

«Hácense tambien hierros incisorios, de tamaño tal, que cogidos con toda la mano, sobresalgan de ella, anchos é iguales, y salgan asimismo por debajo, anchos, afilados y agudos. De estos se hacen muchos, pequeños y grandes, con los cuales se cortan el oro, la plata y el cobre» (3). — El capítulo XVI habla de los moldes de hierro para fundir estos mismos metales; los cinco siguientes, del XVII al XXI, tratan de las limas y sus diferentes especies, del modo de templarlas y temple del hierro, y todas las prescripciones y consejos que se dan en ellos deben haberse aprovechado para labrar con los referidos instrumentos los objetos repujados en el retablo de Excelsis. Consideramos excusado detenernos en esta materia de los preparativos para la obra del artista, y pasamos á la ejecucion de ésta.

---

(1) Hé aquí su verdadero título: THEOPHILI, QUI ET RUGERUS, PRESBYTERI ET MONACHI, LIB. III DE DIVERSIS ARTIBUS, SEU DIVERSARIUM ARTIUM SCHEDULA. Tenemos á la vista la excelente edicion del abate Bourassé, formada en presencia de las dos versiones del conde de l'Escalopier y de Rob. Hendrie.

(2) Cap. XIII. *De ferris ad ductile opus aptis.*

(3) Cap. XIV. *De ferris incisoriis.*

La explica muy por menor el largo capítulo LXXIV que trata *De la obra al repujado* (1), donde, aunque se habla constantemente de la lámina de oro ó de plata, se previene al final que el mismo procedimiento se usa con la lámina de cobre adelgazada al efecto, si bien cuando se trabaja en ésta hay que emplear más fuerza y poner más cuidado, porque la materia es más ágria y dura (2). Dice, pues, de esta manera, que nosotros extractamos. Bátese la lámina de metal donde han de hacerse las figuras de relieve. Fundido éste, se examina con atencion si tiene alguna burbuja ó grieta: si se descubre alguna que sea grande ó profunda, se funde de nuevo hasta que se obtenga un metal sin defecto ninguno. El batido se hace sobre un yunque y hay que cuidar de que ni éste ni los martillos tengan la menor aspereza, y la lámina se bate con perfecta igualdad, de manera que no quede más gruesa por unas partes que por otras. Adelgazada hasta el punto de que una señal hecha en ella con la uña aparezca sólo ligeramente en el lado opuesto (3), y sin defecto alguno, ya pueden trazarse las figuras que se quieran. Trácese el dibujo por el lado que parezca más perfecto, pero sin marcarlo tanto que salga muy señalado á la parte opuesta: en seguida, con un hierro curvo muy limpio, frótese la parte de la cabeza, que es la que ha de tener más relieve; dése luégo la vuelta á la lámina, y por su haz principal, ó sea por su anverso, frótese el fondo alrededor de la cabeza, de manera que aquél quede más rehundido y ésta más levantada, y entónces con un martillo mediano golpéese suavemente al rededor de la cabeza sobre el yunque y póngase esta parte al fuego fuera del horno hasta que se enrojezca. Hecho esto, enfriada naturalmente la lámina, se pasará de nuevo el hierro curvo por la concavidad de la cabeza; de nuevo tambien se rehundirá con el hierro el fondo y se batirá otra vez éste con el martillo, cociéndolo además. Esta operacion se reiterará hasta que el relieve tome la proporcion apetecida, y si en la composicion entran varias cabezas, se hará lo mismo con cada una de ellas. — Hecho el esbozo general de la cabeza, con el buril se dibuja el cuerpo, y ya levantando el metal en un sentido, ya deprimiéndolo en otro, se le dá el relieve que se quiere, pero cuidando siempre de que el bulto principal sea el de la cabeza. Despues de esto se van señalando la nariz, las cejas, la boca, las orejas, los ojos, el cabello y la barba, los brazos, las manos, los pliegues de los paños, los piés, los escabeles, etc., y con los hierros curvos más pequeños se va dando á cada una de estas partes por el reverso el correspondiente relieve, cuidando muy especialmente de no agujerear el metal. Porque si de esto acontece, no hay más remedio que soldarlo. La soldadura se hace de esta manera: se toma un poco de oro ó plata, y se le mezcla una tercera parte de cobre: se funde todo junto, y despues se convierte en sutilísima limadura; hácese una coccion de tártaro blanco, que se mezcla con sal y agua, y esta mezcla se pone en la fractura del metal juntamente con las referidas limaduras. En cuanto esta especie de pasta se seca, se renueva aplicando otra más espesa, y acto contínuo se le pone fuego por ambos lados cuidando de que no toque el carbon al metal, y se sopla para avivar la brasa hasta que se vea liquidarse el mixto. Al llegar á este punto, se rocia ligeramente con agua fresca la soldadura, y queda el metal como si no se hubiera roto.

Extiéndese el monje Theófilo en prescripciones para las soldaduras más difíciles, para la coloracion del oro, para dorar los cabellos, las barbas, las vestiduras y los nimbos de las figuras labradas en lámina de plata; y despues de recomendar la mayor diligencia y esmero en la conclusion de todas las partes menudas de la obra, indica el modo de fijar las láminas, ya labradas y pulidas, en el tablero donde han de entrar todas las que forman la composicion del artista. Esta última operacion se reduce á rellenar todas las cavidades de la obra repujada con una preparacion ó compuesto de dos partes de polvo fino de teja ó ladrillo, ó arena, y una tercera parte de cera.

Excusado parece advertir que quien tan minuciosamente como hemos dicho explica todos los pormenores de cuantas operaciones han de practicar el escultor y el orífice, no dejará de extenderse acerca de la manera de dorar el cobre y el similor *(auricalchum)*; de cincelar *(de opere interrasili)*; de grabar las figuras y los fondos; de estampar en estos florecillas, figuras geométricas, animales y demás adornos; de nielar *(de imponendo nigello)* y de engastar la pedrería y las perlas *(de imponendis gemmis et margaritis)*. Prolongaría demasiado nuestro trabajo el descender á todos estos pormenores, por más interesantes que sean; pero no podemos pasar en silencio un hecho del mayor interés para la historia de la orfebrería, á saber: que el método prescrito por el monje Theófilo en el siglo XI para esculpir al repujado es enteramente el mismo, con variaciones puramente accidentales, que enseñaban el Caradosso

(1) *De opere ductili.*
(2) *In cupreis vero tabulis, eodem modo attenuatis, simile opus fit, sed majori virium instantia et diligentia, quam durioris naturæ est.*
(3) *Sic attenuata ut unguis vix impressus appareat ex altera parte*, dice el texto.

y Benvenuto Cellini en el siglo XVI, y que éste último expuso en su célebre TRATTATO SOPRA L'OREFICERIA (1).

Digamos ahora algunas palabras del arte de esmaltar en el siglo XI.—Hasta estos últimos años se ha controvertido mucho entre los más acreditados anticuarios sobre el verdadero significado de la palabra *electrum*, tan frecuente en los clásicos griegos y latinos desde Homero hasta Plinio. Hoy creemos que nadie se niegue ya á reconocer el electro como verdadero esmalte. Terminante es en verdad el texto del monje Theófilo sobre esta materia. Tomando como tipo de la orfebrería sagrada el cáliz lujoso con que se celebra de pontifical *(calix major)*, va describiendo todas las operaciones que se hacen en él hasta dejarle acabado y perfecto; y al llegar al esmaltado con que se le exorna, describe el procedimiento del que esmalta *á fondo septo* (2) *(cloissonné)*, prescribiendo al discípulo las siguientes reglas, que extractamos y compendiamos libremente.—Cuando quieras llenar los senos destinados á recibir el esmalte *(electrum)*, procederás de esta manera: cortarás á regla y compás unos filetitos de oro sumamente ténues; con unas tenacitas muy delicadas, los plegarás, formando con ellos los vástagos, floroncillos, follajes, aves, animales ó figuras que te propongas trazar en el esmalte. Pondrás cada filete en su lugar correspondiente y lo fijarás al fuego con harina humedecida. Colocado convenientemente cada filetito de oro *(corrigiola)* en el sitio que ha de ocupar, los soldarás todos con mucho cuidado para que no se descompongan ni se deshagan con el fuego los perfiles que hubieres fijado. Hecho esto, disponte á llenar de esmalte todos los senos ó casillas *(domunculæ)* que resultan en la joya despues de soldados en ella todos los filetes ó perfiles de sus figuras. Separa todas las especies de vidrio con que te propones matizarla: toma de cada clase una partícula, y puestas al fuego separadamente, observa bien si todas se funden con igualdad. Si la fusion se verifica bien, podrás servirte de todas; si, por el contrario, alguna partícula resiste al fuego, ó tarda más que las otras en licuarse, puedes desecharla. Pon luégo en el hornillo separadamente todos los vidrios que hayas experimentado de esta suerte, y cuando esté muy alta la temperatura, échalos en una vasija de cobre llena de agua fria, y verás que se precipitan hechos polvo. Muele bien ese polvo con un martillo redondo hasta que quede sumamente fino; vuelve á lavarlo, pónlo despues en una concha limpia y cúbrelo con un pañito de lino. De esta manera has de disponer todos los colores. Terminada esta preparacion, toma la lámina que vas á esmaltar, sujétala con cera por dos puntos á una mesa bien nivelada; y con una pluma de ganso, cortada como para escribir, pero sin hendidura, ve tomando los colores de las conchas y poniéndolos en su lugar. Llenas de color en polvo todas las casillas ó senos formados dentro de la figura que ha de resultar esmaltada en la alhaja, quita la cera que la sujeta á la mesa y coloca la lámina en un hierro plano y delgado, especie de paleta que tenga un pequeño mango; cúbrela con otra pieza cóncava horadada con muchos agujerillos, más angostos por la parte exterior que por la interior, y que formen una superficie áspera y erizada, por donde no pueda penetrar la ceniza. Esta tapadera deberá estar provista de una asa ó anillo para levantarla cómodamente.—Preparado el hornillo con carbones gruesos y largos, enciéndelo bien: haz con un mazo de madera un apisonado en medio de dichos carbones, pon allí la paleta de hierro que contiene la lámina tapada, rodéala y cúbrela de carbones, y aviva con un buen fuelle el fuego para que el combustible arda con igualdad. Además del fuelle debes tener una ala de ganso ó de cualquiera otra ave grande, puesta en un palo, con la cual puedas hacer aire por todas partes, hasta que veas por entre los carbones que los agujeros del aparato están interiormente rojos y candentes. En tal estado la coccion, espera una media hora: quita despues con mucho cuidado

---

(1) Puede verse en el cuaderno 37 de la presente publicacion, donde describimos un precioso salero de ónice oriental, de la escuela del Cellini, que se conserva entre las alhajas del Museo del Prado, cómo se labraban las estatuillas al repujado segun los preceptos del famoso orífice florentino, y el lector se convencerá de que el procedimiento era sustancialmente el mismo que prescribe el monje Theófilo. Para que la identidad resultase más completa hubiéramos podido extractar aquí lo que el benedictino aleman del siglo XI dice de la pasta con que hay que rellenar los vasos sagrados que elabora el platero para esculpirlos al repujado; entónces se vería que el *tenax* de Theófilo (cap. LIX. *De confectione quæ dicitur tenax)* es muy equivalente á la composicion de cera, pez y ladrillo molido, que usaba el Cellini para rellenar sus admirables figurillas, repujadas tambien.

(2) Aceptada por los anticuarios de todos los países como buena la denominacion de *cloisonné* que inventó Labarte en 1847 para designar el esmalte entrecortado con filetes de oro soldados al fondo á la manera bizantina, nos ha parecido que la que nosotros proponemos, de esmalte á *fondo septo*, presenta una perfecta equivalencia con aquella. El adjetivo latino *septus* es realmente el que mejor vierte la idea de *cercado*, que es la expresada con la palabra francesa *cloisonné*, sacada del procedimiento que empleaban los antiguos en dicho esmalte. Ellos, en efecto, cercaban con ténues cintillas ó filetillos de oro, siguiendo los dintornos de las figuras, todos los pequeños senos donde ponian el esmalte. El monje Theófilo dá el nombre de *corrigiolas* y *corrigiunculas* á estas cintillas ó filetes (*bandelettes* las llaman los franceses; y el de *domunculæ* á los senos ó casillas que reciben el esmalte ó electro.—El procedimiento antiguo bizantino que nuestros vecinos llaman *cloisonné* y que nosotros proponemos denominar á *fondo septo*, no se usa ya en el moderno arte de esmaltar: presentan, sí, los esmaltes de nuestros dias, bajo la capa de fundente con que los cubren, los mismos filetillos de oro del *cloisonné* antiguo; pero estos filetes, que los esmaltadores llaman *gripes*, no tienen más que la apariencia de los filetes verdaderos (*bandelettes*, *corrigiolæ*, los cuales llegaban al fondo de la caja y separaban á modo de setos ó tabiquillos los esmaltes unos de otros.

La palabra *smaltum* fué escrita por primera vez por Anastasio el Bibliotecario en la vida de Leon IV (847-855), tomándola probablemente del vocablo *haschmal* de que se valió Ezequiel en sus profecías.

todos los carbones; dá tiempo luégo á que los agujeros de la tapadera hayan vuelto á tomar su color negro, y entónces tomando la paleta por el mango, pónla detrás del hornillo, donde paulatinamente se enfrie. Quita, por último, la tapadera, saca el esmalte y lávalo. Repite la operacion de ir rellenando las cavidades y de poner la obra al fuego cuantas veces sea necesario hasta que la esmaltacion sea igual y completa, y pasa luégo á pulimentar el esmalte incrustrado, valiéndote de los medios ordinarios, cuales son la piedra de afilar, el tejuelo ó casco de vasija deshecho en saliva, la laminilla de plomo, la correa de piel de macho cabrío, etc., hasta conseguir que la pasta vitrificada quede brillante y suave, y bruñidos todos los perfiles de los dibujos trazados en la joya.

Así se hacía en el siglo XI la incrustacion de esmalte sobre *fondo septo (cloisonné)*, y así debió hacerse la de cada una de las láminas que forman nuestro retablo. En ellas hemos creido ver, durante nuestra breve permanencia en el santuario de Excelsis, fondos de cobre dorado y esmaltes contornados con filetes de muy buen oro.

El esmalte de *fondo alzado (champlevé)* se hacía con mayor facilidad. Abríase en la lámina de metal—oro, plata ó cobre,—la ságoma ó silueta de la figura que se queria esmaltar, y procediendo de una manera análoga á la del grabador en madera, se reservaban en el plano de la lámina misma todos los dintornos ó perfiles interiores, que suplian á los filetillos sueltos de oro del procedimiento *cloisonné*. De esta manera, el fondo y los perfiles formaban un todo, sin exposicion de que cambiasen ó se descompusiesen los dintornos de las figuras al meter la pieza en el fuego. Este ha podido ser, en nuestro concepto, el procedimiento seguido con algunos adornos accesorios de nuestro retablo, cuyos perfiles interiores nos parecieron de cobre dorado, ó acaso de laton. — Excusado es advertir que las gemas engastadas en esta soberbia pieza de orfebrería esmaltada, están todas meramente pulidas: el arte de labrar las piedras preciosas y cortarlas á facetas, es de época muy posterior.

Daremos fin al presente incompleto estudio con una observacion que quizá nos valga la indulgencia de los doctos. Hasta que dos distinguidos arqueólogos de nuestros dias, Albert Way en Inglaterra y Jules Labarte en Francia, fijaron su atencion en el contenido del capítulo LIV, libro III de la *Diversarum artium schedula* del monje Theófilo, nadie habia comprendido el valor industrial de los esmaltes de la Edad-media, ni sus diferencias; nadie sabía de qué manera habian sido labrados ni la *Pala d'oro* de Venecia, ni los espléndidos paramentos de altar salidos de los talleres monásticos de la Lotharingia, ni el magnífico frontal de Santo Domingo de Sílos, ni las demás preciosas obras de la esmaltacion bizantina y alemana del siglo XI al XIII. El estudio es para nosotros nuevo, los ejemplares aún no bien analizados... Hasta la misma tecnologia nos falta. No aspiramos con los neologismos de que hemos tenido que valernos, al honor de fijar de un modo definitivo locuciones de que aún carece nuestro diccionario industrial; pero sí á la satisfaccion de que sigan otros el camino que iniciamos señalando como *desideratum* la averiguacion concluyente de la escuela á que pertenecen joyas tan peregrinas como el llamado *retablo de San Miguel de Excelsis* de Navarra.



nt.er.s cop. — Fuster cromolitografió — Lit Donon Madrid

JARRON ARABE

recientemente adquirido por el Museo Arqueológico nacional

(Altura _1^{m} 34 Diametro mayor _0 65)

JARRON ÁRABE

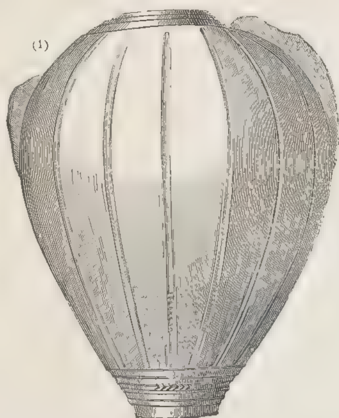
RECIENTEMENTE ADQUIRIDO POR EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

ESTUDIO

POR DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.

(1)



Cuando hace poco tiempo publicábamos en el tomo IV de la presente obra nuestra monografía acerca del renombrado jarron árabe, que se conserva en la Alhambra de Granada, léjos estábamos de presumir siquiera que otro no ménos importante, y segun creemos, despues de prolijas observaciones, de análoga fábrica, viniese á enriquecer, como afortunadamente enriquece hoy, las importantísimas colecciones de nuestro MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL, establecimiento científico y artístico que en los pocos años que lleva de existencia, llama, y con justicia, la atencion de cuantos le visitan, principalmente los extranjeros, los cuales no vacilan en colocarle á la altura de los más renombrados de otros países, maravillándose de que en las calamitosas y difíciles épocas por que ha venido atravesando España, casi durante los mismos años que lleva de existencia el MUSEO, pues se habia fundado por la reina Doña Isabel II en 1867, se hayan podido reunir tan notables colecciones de los vastísimos ramos que abraza la Arqueología, se hayan clasificado y presentado al público de la manera digna en que se encuentran, y se hayan realizado tan verdaderas maravillas, invirtiendo sumas insignificantes con relacion á la grandísima riqueza que representa hoy el MUSEO, y que en otros países se invierten á veces en la adquisicion de un número limitado de objetos, ó en un viaje de investigacion y de estudio.

No es censurable vanagloria la que dicta las anteriores líneas, sino deseo de pagar un tributo de justicia á la *afortunada* España, donde sin medios se realizan empresas colosales, y donde sale de entre las ruinas, como nuevo y emblemático fénix, el poderoso génio de sus hijos nunca abatido, con nuevas fuerzas para la gigantesca y no interrumpida lucha que viene sosteniendo durante toda su existencia histórica, y que parece constituir uno de los esenciales caractéres de esta inquieta pero noble y vigorosa raza, á la que lleva siempre de agitacion en agitacion

---

(1) Fragmento de vaso árabe, encontrado en la Alhambra, y que se conserva hoy en el Museo provincial de aquella ciudad. Su color es blanco verdoso. El poquísimo adorno que conserva es de labor menuda y de color acaramelado. Mide de altura 0'80.

y de guerra en guerra el exagerado espíritu de su propia é individual grandeza, de su fecundo orgullo y de sus levantadas aspiraciones.

¡Ah! si algun dia pudieran las corrientes, cada vez más poderosas por ventura, de la verdadera ilustracion, hacer comprender á los españoles, que su grandeza está en los adelantos científicos, artísticos é industriales, por alguno de cuyos caminos marcharon casi siempre al frente de los demás pueblos, y no en la vida de peligrosas aventuras á que les arrastra su ardiente sangre en las que se confunden con orientales orígenes, griegos y latinos principios, el romántico germanismo, el impetuoso y violento espíritu africano, ¡á dónde podria llegar esta nacion, con la vitalidad poderosísima é inquebrantable que distingue á sus hijos, y con ese mismo orgulloso amor de patria, que bien dirigido, produce la fructuosa emulacion, base de los adelantos y fuente inagotable de la gloria!!...

Pero, volviendo al objeto principal de nuestro trabajo, y abandonando el hermoso campo de las anheladas esperanzas, á donde fácilmente se traslada la fantasía, vamos á ocuparnos con gran placer en el presente estudio del notable jarron que lo motiva, jarron que por sí sólo atraerá las miradas de todos los amantes de la antigüedad hácia aquel centro científico, pues fuera del vendido en París, que perteneció al malogrado Fortuny, y del de la Alhambra, no tiene rival ni compañero; llevando al primero la ventaja de representar, en nuestro juicio, una fabricacion especial, con determinados y típicos caractéres, de la cual hasta ahora se conocia sólo el magnífico ejemplar de la Alhambra.

II.

Débese la adquisicion de tan notable monumento de la cerámica árabe en nuestra patria, á la ilustrada y directa iniciativa del actual Sr. Ministro de Fomento (1), que habiendo tenido noticias de que en la provincia de Múrcia y su célebre poblacion de Yecla existian objetos arqueológicos de importancia, dispuso en 17 del pasado Junio se trasladase á aquel punto el oficial de 2.° grado del Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y anticuarios, en su seccion de Museos, D. Paulino Saviron y Estevan, el cual dirigiéndose sin perder momento á dicha villa, y en ella á la casa de D. Vicente Juan y Amat, poseedor de las referidas antigüedades, encontró entre otras, de que trataremos tambien en especial monografía, un jarron árabe, de que envió exacto y bien caracterizado dibujo al señor Ministro, el cual con la actividad que le es propia y el amor al arte y á las ciencias históricas de que tan elocuente testimonio dá la creacion de nuestro Museo ejerciendo igual cargo en tiempo de la reina Doña Isabel II, lo enseñó á algunas personas, cuyo juicio creyó conveniente escuchar, y habiendo tenido la fortuna nosotros de contarnos en este número, no pudimos contener nuestro entusiasmo al ver la copia de un hermoso jarron, que desde luego nos atrevimos á calificar como de hermano del de la Alhambra, y por consiguiente como pieza de primer órden, y que debiera adquirirse aunque costara algun sacrificio al Tesoro, pues sería una verdadera mengua para España que pasase á enriquecer Museos extranjeros. No necesitaba en verdad estímulo el noble deseo del Ministro, pero era tan crecido el precio puesto por su poseedor al codiciado objeto, que hacia temer no pudiésemos adquirirlo. El ingénio, el tacto, y sobre todo el profundo amor al arte que distinguen al comisionado para tan difícil empresa, estimulando los nobles instintos del poseedor, hicieron llegar á términos lisonjeros una negociacion, de cuyo éxito hubiera podido dudarse, al ver las exageradas pretensiones que en un principio se tuvieron; pero el patriotismo triunfó del interés, y el Sr. Amat se hizo digno de la gratitud de los amantes de nuestros adelantos y de la ciencia, cediendo tan peregrino objeto al Museo Arqueológico por mucho ménos de la tercera parte que habia pedido; noble proceder, que con justicia le ha alcanzado ser propuesto para una recompensa honorífica, que puede ostentar en su pecho con legítimo orgullo; pues quien, viviendo en modesta, aunque honrada y digna esfera, tiene abnegacion suficiente para anteponer el amor á las ciencias y á su país, á una cantidad respetable de numerario, bastante á servir de base á no escasa fortuna, es merecedor de cuantas alabanzas se le prodiguen y de cuantas recompensas se le otorguen.

(1) El Excmo. Señor marqués de Orovio.

Dignos se han hecho de la gratitud de los españoles, y de los amantes del arte y de la ciencia, el señor ministro, el comisionado y el cesionario, y no hemos de ser nosotros, amantes siempre de la justicia y de la verdad, los que les escaseemos nuestros plácemes y alabanzas, consignando los hechos apuntados para honra suya, en este libro, cuyas páginas será difícil borre el olvido, pues con su prodigiosa fecundidad triunfó de la destructora marcha del tiempo el maravilloso invento de Guttemberg (1).

III.

Para que el estudio histórico crítico de este magnífico jarron resulte lo más completo que nos sea posible, y en relacion con la otra monografía, que segun va apuntado, publicamos en el tomo IV de esta misma obra, necesario es que nos detengamos en presentar algunos datos históricos acerca de la cerámica oriental, de que es inmediata derivacion la que dió sus bellísimas formas al jarron de nuestro MUSEO, por más que en esta parte de nuestro trabajo tengamos que tomar noticias de reputados autores extranjeros, pues, sobre que los hechos no pueden inventarse y hay que acudir á consultarlos allí donde se encuentran consignados, estos estudios son demasiado recientes en nuestra patria, como en la mayor parte de Europa, habiendo sido la cerámica uno de los ramos de la arqueología que más tarde han entrado en el vastísimo palenque abierto á las ciencias auxiliares de la Historia desde los comienzos de la Edad-moderna, si bien en otros paises, principalmente en Francia é Inglaterra, se han publicado notables trabajos sobre esta artística industria, trabajos que han sido el fruto de investigaciones, tan bien dirigidas como acertadamente estudiadas.

Al buscar los orígenes de la industria que nos ocupa, es imposible dejar de hallarlos entre los persas, pues de allí nace, en nuestro juicio, la generacion de ese arte, que tan notables objetos ha dejado en la mayor parte de las comarcas españolas, sobre todo en el litoral.

La religion persa, basada en el antagonismo de dos principios, del bien y del mal, ha inspirado en la mayor parte de los monumentos y de los objetos hechos bajo su influjo la representacion gráfica de ese pensamiento antagónico, por medio de la lucha del leon contra el toro y contra otros animales ménos ofensivos, lucha que viene reproduciéndose hasta en las obras de recientes épocas, pero en las que se ve todavía el reflejo de aquella civilizacion oriental. En realidad la religion persa no era iconoclasta, y la representacion del hombre y de los animales tampoco fué por consiguiente contraria á sus dogmas. La supersticion de las sectas dedicadas á la magia era la que hacía creer en el peligro de reproducir la figura humana, porque segun ellos estas representaciones pueden sufrir encantamientos y suplicios, que influyan directamente sobre el personaje copiado ó representado por medio de la pintura ó de la escultura. Entre los elementos ornamentales del arte persa figura tambien el ciprés, porque para Zoroastro y sus sectarios este árbol simboliza á el alma aspirando al cielo y era emblema de la religion. Así fué, que además de los templos dedicados al culto del fuego, que hizo erigir en todas partes, el filósofo legislador plantó en Balkh un ciprés elevado, procedente, segun dijo, del Paraíso, y sobre el cual grabó estas palabras: «Guschatsp ha abrazado la verdadera religion.» El rey levantó al rededor del árbol un pabellon de mármol cubierto de una cúpula y resplandeciente de pedrería y de metales preciosos, cuyo pabellon llamado *Minu*, es decir, celestial, recibió un ejemplar del Zend Avesta, y fué un punto de peregrinacion para los iranios, convertidos al nuevo culto.

El espiritualismo de la religion de Zoroastro, se adaptaba maravillosamente á la índole especial del espíritu de los iranios; y así arraigó profundamente en las masas, y no pudo ser extirpada sino por medio de la violencia.

Cuando hácia el año 650 de nuestra Era, los musulmanes se hicieron señores de la Persia, con el fanatismo inexo-

(1) La Real órden disponiendo la adquisicion de este magnífico ejemplar de la cerámica árabe española, termina: «Deseando S. M. al propio tiempo ofrecer al vendedor una prueba del aprecio con que ha acogido la generosa cesion de los objetos citados, en un precio muy inferior á su valor á juicio del comisionado, ha resuelto que se le signifique al ministerio de Estado para la concesion de una encomienda ordinaria de Cárlos III libre de gastos, y que se haga público por medio de la *Gaceta de Madrid* este rasgo de patriótico desprendimiento.»

Tambien se han dado las gracias de Real órden al Sr. Saviron y Estévan, declarando que este servicio le sirva de mérito especial en su carrera.

rable, que formaba la principal fuerza del islamismo, quisieron imponer su fé á los vencidos, y persiguieron incesantemente á todos los que se atrevian á resistirla. Algunos sectarios de Zoroastro prefirieron renunciar á su patria que á la religion de sus padres; y descendiendo por las costas del Golfo Pérsico, acabaron por retirarse á la India, donde forman todavía un centro especial de adoradores del fuego, bajo el nombre de *Parsis* ó *Parsos*. Esta emigracion es uno de los hechos más curiosos de la historia de Persia.

Al aceptar el islamismo, los persas se unieron á la secta de los schiitas, que se distingue de la de los sunnitas por un pensamiento más político que religioso: los últimos reconocen por legítimos sucesores de Mahoma á los tres primeros Califas Abubéker, Omar y Osman, y los otros miran á estos Califas como usurpadores, y sostienen que Alí, yerno de Mahoma, debió heredar el poder temporal y espiritual de su suegro. La admiracion de los schiitas por Alí, llega hasta atribuirle un carácter de santidad igual ó superior á la que Dios habia concedido á Mahoma, diferencia de pareceres que sirvió de pretexto para guerras sangrientas entre persas y turcos.

Por lo demás, como todos los musulmanes, los iranios admitieron seis artículos de fé, á saber: 1.°, la creencia en un Dios, solo y único; 2.°, en los ángeles y en los arcángeles; 3.°, en todos los libros revelados, de los cuales son los principales el Pentateuco, el Evangelio y el Korán; 4.°, en los Profetas; 5.°, en la resurreccion de la carne y en el juicio final; y 6.°, en la predestinacion. La conversion al islamismo puede dudarse fuese sincera en todas las clases de la sociedad persa; duda que bien se deduce de la conservacion de ciertas fiestas nacionales á pesar de la intolerancia musulmana, entre las cuales merece especial mencion la conocida con el nombre de *Nuruz*, fiesta del equinoccio de la Primavera, á la cual para enlazarla con las creencias musulmanas se la dá por pretexto la elevacion de Ali al Califato.

Tambien es motivo de gran regocijo el florecimiento de los tulipanes. Los persas tienen verdadera pasion por las flores; y los poetas, no sólo cantan sus bellezas, sino que les atribuyen un lenguaje, que ya se ha generalizado á todas las clases sociales, pudiendo asegurarse que las plantas y las flores son en aquel país libro de fácil comprension á los ménos ilustrados. Los que no pueden manejar la pluma ó la caña para escribir se valen de ramos, que pudiéramos llamar parlantes, conocidos con el nombre de *Selams*. En este lenguaje particular, el tulipan expresa el amor; y Chardin cuenta haber visto en el palacio de los reyes, en Ispahan, un vaso adornado con esta flor y que llevaba la inscripcion siguiente:

He tomado el Tulipan por emblema: como él, tengo el rostro de fuego y el corazon de carbon.

En la fiesta de los tulipanes hay una verdadera exposicion de estas flores en el interior de los harenes, que son motivo para grandes fiestas, entre las mujeres que los pueblan, cuyos alegres cantos interrumpen en tales dias la monótona existencia de aquellas pobres bellezas.

La especial predileccion con que los tulipanes son mirados, no excluye la predileccion que demuestran por otras flores, principalmente la rosa, celebrada tambien en los cantos de sus poetas; y á pesar de las prohibiciones coránicas, se dedican los persas con esmero al cultivo de las viñas, y al uso del vino estimulante que producen, celebrando sus efectos con poesías verdaderamente anacreónticas, no faltando en la historia de aquel país ejemplos de algunos soberanos que hayan autorizado el uso del vino (1), que en último caso produce ménos efecto que las infusiones de pimienta y estimulantes á que son tan aficionados los persas, y que el ópio, á cuyos destructores placeres se entregan con verdadero delirio.

(1) En comprobacion de esto veamos lo que dice Chardin describiendo el palacio de los reyes en Ispahan, y en él el departamento llamado *casa del Vino:* «Es una especie de salon de seis á siete toesas de altura, elevado dos piés sobre la superficie y construido en medio de un jardin, cuya entrada es estrecha y está oculta por un pequeño muro edificado delante á dos pasos de distancia, á fin de que no se pueda ver lo que se hace dentro. Apenas se entra se halla á la izquierda el salon de *los oficios* ó almacenes, y á la derecha una gran sala. El salon, que está cubierto con una bóveda, tiene la forma de un cuadrilongo ó de una cruz griega, en medio de dos pórticos ó arcadas, de una profundidad de diez y seis piés que están á los lados. El centro de la sala está adornado con una gran fuente de pórfido llena de agua. Tablas de jaspe cubren los muros hasta una altura de ocho piés, y desde ésta hasta el centro de la bóveda no se ven por todas partes más que multitud de nichos de formas diferentes, que están llenos de vasos, de copas, de botellas de todas especies y de varias materias, como el cristal, la cornalina, el ágata, el onix, el jaspe, el coral, el ámbar, la porcelana, las piedras finas, el oro, la plata, los esmaltes, etc., mezclados los unos con los otros y como sembrados á lo largo de los muros, y de tal modo colocados que parece van á caer de la bóveda. Los almacenes que hay al lado de esta magnífica sala, están llenos de pipas especiales de vino á manera de cajas altas de cuatro piés y anchas de dos. Además hay grandes frascos de quince á diez y seis pintas y botellas de largo cuello, de dos á tres. Estas botellas son de cristal de Venecia, de

Sentados estos precedentes, necesarios para comprender los especiales caractéres de la cerámica persa, pasemos á examinar las diferentes clases de esta artística industria.

El suelo de la Persia parece, como el de la China, formado para producir todas las diferentes especies cerámiccas que se conocen; pero á fin de no dilatar demasiado estos apuntes, nos contentaremos con indicar lo que se refiere á la cerámica de pasta dura, translúcida ó porcelana *kaolínica*, y á la *loza (faïence)*. Esta última clase de cerámica, cuya clase tiene entre nosotros un valor absoluto, no conserva en Persia la misma invariabilidad, sino que se comprenden bajo este nombre productos diferentes. La loza ordinariamente es una tierra cocida, de pasta tierna, cubierta con un esmalte ó vidriado opaco, de estaño y de plomo; pero en el Iran, puede afectar formas y condiciones especiales que la acerquen más ó ménos á la porcelana.

Su pasta silícea, compuesta de una tierra cuarzosa, blanca, apenas ligada por la arcilla, se vitrifica con gran facilidad, y de tal modo, que cuando la coccion se ha verificado á una alta temperatura ó se ha prolongado durante cierto espacio de tiempo, toma una completa translucidez, en las partes más delgadas, un aspecto vítreo que la acerca mucho al esmalte. Cuando es completamente opaca, como la loza comun, ofrece dos variedades: la una, no esmaltada ó vidriada, sino simplemente lustrosa por un barniz sílico-alcalino, de admirable igualdad; la otra, cubierta de un esmalte ó vidriado de estaño y de plomo.

Para comprender bien la cerámica persa, base y orígen de la cerámica hispano-mahometana, es necesario examinar separadamente, como hace Mr. Jaquemart: 1.°, la porcelana esmaltada ó vidriada, tenida por dicho autor como la más antigua; 2.°, la porcelana tierna ó silícea translúcida; 3.°, la loza; y 4.°, la porcelana dura. Las piezas de la primera clase son blancas, como las más hermosas porcelanas de la China y del Japon, limitándose su adorno á incisiones hechas en la pasta y llenas con el barniz ó esmalte. Estas piezas son casi siempre tazones acampanados, muy abiertos, que tienen en el centro un *umbilico* semi-esférico, de apariencia completamente vítrea, de tal modo, que parece una ampolla delicada, de vidrio, pronta á ceder á la menor presion; al rededor de este *umbilico* se encuentran á veces arabescos, hechos con trazos negros, que algunas otras, aunque más raras, circunscriben un pequeño fondo de azul celeste muy puro, lo que prueba la posibilidad del empleo de diversos esmaltes en esta especie de porcelana. El borde de estas piezas no está recortado, sino entallado, de distancia en distancia, por pequeñas y simétricas hendiduras, pintadas de negro. Los dibujos hechos por medio de incisiones en la pasta, de que ántes hablamos, forman una corona cerca de este borde. Por debajo estas piezas son muy poco tersas, y la costra vitrificada se ve cubierta por gotas verdosas, resultado de la acumulacion de material vítreo; y el aspecto del pié revela el gran esfuerzo que fué necesario hacer, despues de la coccion, para separar el vaso de su soporte, resultando una verdadera fractura. Algunos ejemplares de estos tazones tienen la forma de una copa, con alto pié sin umbilico, pero adornado el centro con la misma corona de arabescos ya indicada. Más raras son todavía otras piezas, en forma de aguamanil, de botella elegante, con largo cuello y un recipiente octógono con un casquete semi-esférico, surmontado por un cuello corto y ancho. Estas diferentes clases de vasos están adornados de arabescos, grabados en la pasta, y que resultan por la acumulacion de la materia vitrificable de un verde claro.

Se pueden tambien referir á esta porcelana esmaltada, ciertos platos, igualmente grabados con fondos estriados, que la cubierta hace resaltar, decorados despues con arabescos regulares en azul tierno, y algunas veces esmaltados exteriormente de este mismo azul: ejemplares de esta fabricacion excepcional figuran en el Museo Cerámico de Limoges. Detenidos ensayos químicos se necesitarian para determinar la naturaleza de estos productos, que en todo caso estableceria una transicion entre la porcelana esmaltada y la especie á que poco ántes llamamos porcelana blanda ó tierna.

Faltan datos para asignar, sin peligro de equivocarse, una fecha, aunque sea aproximadamente, á los productos que acabamos de estudiar, pudiendo sólo asegurarse que son de época muy antigua y anterior á la fabricacion de la porcelana dura, porque conocida ésta no habia razon para continuar trabajando en una cerámica

diversas formas y de diversas labores. Como los buenos vinos del Ásia tienen un color muy vivo, les agrada verlos en las botellas; y son los unos de Georgia, los otros de Carmania, y otros de Schiraz. Las botellas están lacradas y tienen un tafetan rojo por encima, selladas además sobre un cordon de seda, con el sello del gobernador del punto de donde proceden, no pudiendo presentarlas jamás de otra manera. Diferentes sentencias y máximas, todas alusivas al uso del vino, se ven escritas en los muros, entre las cuales es notable la siguiente:

«La vida es una embriaguez incesante.»

en que es muy difícil obtener buen éxito en la fabricacion de unos objetos que debian deformarse siempre en el horno, y á los que cualquier exceso de fuego podia destruir completamente, convirtiéndolos en una masa informe de vidrio.

La naturaleza de los ornatos, de estilo árabe, no permite, sin embargo, llevarlos más allá de la influencia musulmana, áun cuando sean tales ornatos diferentes de el decorado de los azulejos y de los vasos enriquecidos por diversos colores. Su reputacion por otra parte ha debido llegar hasta muy léjos, porque ella sin duda alguna ha inspirado á los chinos y á los japoneses la idea de cierto trabajo *cloisonné* (1), llamado de granos de arroz.

La porcelana tierna ó blanda tiene grande analogía con la porcelana esmaltada, por la composicion de la pasta y de la cubierta vítrea, la rotura de los piés ó del punto en que se apoyaron los objetos para la coccion, los objetos y el aspecto semi-translúcido de las partes blancas; pero el sistema decorativo es enteramente distinto, y hasta pudiera decirse que responde á un órden enteramente diverso de ideas. Frecuentemente las porcelanas de pasta blanda, más antiguas, están barnizadas exteriormente con una hermosa tinta de azul-oscuro ó de un color anteado, de tono muy caliente. Sobre este fondo se destacan flores, arabescos, palmas, follajes en colores minerales ó resplandecientes, pasando del tono de oro más brillante al negro nácar é irisado del acero bruñido. En algunas obras de otras comarcas del Asia Menor, se encuentran placas de revestimiento tambien decoradas de un color moreno metálico más ó ménos brillante, ejemplares atribuidos á artistas llamados del Iran por los conquistadores árabes. No cabe duda alguna acerca de la anterioridad con que tal género de adorno fué usado en Persia. El exámen por ligero que sea de la porcelana tierna ó blanda demuestra perfectamente, que como la porcelana esmaltada, precedió tambien ésta á la fabricacion de la cerámica kaolínica; participando evidentemente de los caractéres de una industria anterior, desconocida para nosotros, y que desapareció sin duda con la civilizacion Sassanida, aunque conservando todavía marcadamente las huellas de las doctrinas de Zoroastro.

Las más antiguas porcelanas tiernas tienen habitualmente la forma de copas muy bajas, de tazones acampanados ó de tazas de la misma forma, pero siempre sin platillo. Rara vez el adorno es parecido en los dos lados interior y exterior, porque siempre el interior de un hermoso blanco vítreo, está adornado con tonos cobrizos muy ricos y muy resplandecientes, y el exterior azul, anteado, y áun blanco, va sobrecargado de adornos, que jamás llegan á tener el mismo reflejo metálico: en la mayor parte, el color cobrizo se convierte en un moreno negruzco.

La más notable de las copas conocidas de este género que perteneció á la coleccion Monville en Inglaterra, ofrece en su borde, azul exteriormente, ricos arabescos cobrizos, y por la parte interior multitud de plantas singulares de un rojo dorado muy vivo, entre las cuales resalta una figura de toro. Este símbolo misterioso de la antigua religion persa, no está puesto allí por capricho, sino que su significado se relaciona y apoya por un signo distintamente trazado en el pié de la copa: el ciprés alegórico consagrado por Zoroastro. Para completar la descripcion de este notable objeto y demostrar todo el cuidado y esmero que se empleó en labrarlo, es circunstancia digna de tenerse en cuenta, que el metal empleado con profusion en el interior está como estriado con el pincel y compuesto de dos tonos distintos, que se confunden á cierta distancia; el uno de un amarillo de oro puro, el otro de un rojo purpúreo cobrizo; produciendo la vibracion de la luz sobre ambos, maravillosos reflejos. Y no se crea que este ejemplar signifique en la historia de la cerámica persa la protesta de un artista apegado á las antiguas tradiciones de Zoroastro contra el invasor mahometismo, puesto que en otras piezas de estilo áun más ordinario se encuentra el ciprés uniformemente repetido, como único adorno. Ejemplo de esto nos ofrece una taza de la coleccion perteneciente á la baronesa de Rothschild.

Los arabescos rudimentarios, ó abiertos con punta seca que ya hemos encontrado en la porcelana esmaltada persa, abundan y están mejor estudiados en las piezas de porcelana blanda ó tierna, pudiendo rivalizar en elegancia con los grabados y las incrustaciones de las piezas en laton ó en cobre damasquinado; pero lo más característico en los ejemplares de esta clase son los adornos tomados del reino vegetal directamente, ó variados por la fantasía, que resplandecen en tales objetos de cerámica. Se ven en ellos cárdenos lirios, grupos de pequeñas flores ornamentales, hojas recordando las del helecho, todos esos caprichos elegantes que más tarde toman una forma precisa y

(1) Con esta palabra designan los franceses cierta clase de esmalte, en que las labores están fileteadas, cercadas de oro. Adornos á fondo *septo*, fondo cercado, fileteado. Véase la nota de la pág. 432 de este mismo tomo, correspondiente á la notable monografía del Sr. D. Pedro de Madrazo, titulada: *Retablo de esmalte del Santuario de San Miguel de Excelsis.*

determinados colores, que algunos quieren quitar á la Persia, para atribuirlas á una fábrica establecida fortuitamente en una isla de la Turquía Asiática.

Algunas copas, acaso ménos antiguas que las adornadas con el toro, tazones azules por de fuera, presentan en medio de abundante vegetacion, pájaros fantásticos con cola de pavo real ó de fénix, que contribuyen más y más á relacionar entre sí ambas especies de objetos cerámicos. Por lo demás, cuando hay que reconstituir la historia de una industria antigua y lejana, sin más datos que los monumentos que el tiempo ó la casualidad nos han podido conservar, no puede negarse que han de surgir multitud de dificultades. La porcelana de pasta blanda ó tierna ha debido hacerse en muchos y diversos centros industriales, y no se pueden atribuir al tiempo sólo, diferencias que pueden provenir de varias causas, tales como el medio en que se producen los objetos de la industria y los diversos contactos en que estas pueden encontrarse.

Hasta aquí hemos venido hablando de objetos de cerámica finos, siempre pintados en parte con un azul puro, y adornados únicamente con tonos metálicos. Pero hay otra série de vasos, no ménos importante, en que el azul asociado á las veces con el negro es el solo recurso decorativo. La forma de esta clase de vasos es muy variada: ya son aguamaniles, ya botellas, siempre montadas sobre metal, ya tazones ó cuencos, ya platillos; y esta fabricacion que ha debido preceder ó acompañar á la de la porcelana dura, participa de la misma inspiracion imitando siempre la porcelana china.

Un hermoso tazon cita el mismo Jaquemart y otras diferentes piezas que tienen apariencia de chinas y que van adornadas de dragones, de animales fantásticos, etc., y que llevan entre las hojas sellos propios del arte chino con caractéres, en los que pueden leerse nombres del Celeste Imperio y hasta encontrar alguna fecha.

En las piezas en que el negro se mezcla al azul, se encuentra la codorniz ó perdiz de la China y las líneas ornamentales tan frecuentes y tan características de las obras de este país.

No hay necesidad de insistir con nuestros ilustrados lectores, en explicar las marcadas huellas del contacto de dos pueblos vecinos, relacionados violentamente por la conquista. No debe olvidarse que á la muerte de Gengiskan, en 1226, era aquel célebre guerrero señor de la Persia, y que los mogoles Ilkhanianos formaron una de las dinastías iranias. Hulaglu, Abaka-khan, príncipes civilizadores, contribuyeron con todas sus fuerzas á reparar los desastres de las guerras pasadas haciendo florecer las artes y las ciencias; no debe por lo tanto causar extrañeza ver las tradiciones chinas introducirse con los mogoles, tributarios á su vez de los emperadores del Celeste Imperio, y sobre todo, del célebre Kublaï-Kan, tan admirado por Marco Polo. Esta misma influencia tambien se encuentra en las armas, en los cobres grabados y damasquinados, sin que á nadie quepa duda acerca de su orígen.

A las porcelanas blandas se refieren algunas botellas, y sobre todo frascos cuadrados, de cuello estrecho, especie de botes de té, cuyo adorno en azul, negro y violado de manganeso, lo constituyen palmetas, rosas, pájaros y personajes persas, trazados muy á la ligera, aunque con gran facilidad.

Al tratar de los objetos de loza persa, no nos detendremos en la parte técnica para conocer la diferencia que hay entre los barnices vitrificados de las porcelanas y de la loza, para distinguir si se han formado con una dilucion silíceo-alcalina ó con un esmalte plumbo-estanífero; pero sí tendremos que tocar, aunque sea de pasada, la debatida cuestion acerca de la anterioridad de la loza de Persia sobre la del Asia Menor, empezando por consignar el hecho de que los árabes vencedores de los romanos abrieron una nueva Era á las ciencias y á las artes, trayendo de Persia los institutores del imperio árabe. Si algunos viajeros modernos afirman que ciertas obras no han sido hechas en Persia, porque no encuentran que exista diariamente comercio de ellas en aquel desgraciado país, arruinado por las guerras, las enfermedades y el hambre, y donde los monumentos más célebres no serán bien pronto otra cosa que informes ruinas, acudiremos á viajeros más antiguos que puedan considerarse como testigos presenciales de los hechos que narran.

Desde luego hay uno incontestable que consiste, en que las lozas del Iran, de relieves y fondos adamascados metálicos, son más perfectas que las del Asia Menor: una hermosa placa de revestimiento, procedente de la mezquita de Natinz, y que data por consecuencia de los principios del siglo XIII, tiene en caractéres azules la conocida inscripcion: *En el nombre de Dios, clemente y misericordioso*, destacando sobre el esmalte vidriado blanco, cubierto de adornos y follajes de un color moreno-cobrizo extremadamente metálico. Otros azulejos, de contorno á manera de estrella, forman parte de un mosáico y tienen adornos parecidos y borduras formando leyendas, de un rojo-cobrizo, tan puro

como sea posible encontrarle en las porcelanas de la China. Desgraciadamente no son conocidos ni la procedencia ni la fecha exacta de estos fragmentos, uno de los cuales, y de los más típicos, se conserva clasificado en el Museo de Limoges; resultando de su exámen que los adornos de color moreno, parecido á la sépia, están pintados con el oxídulo de cobre, que hubo de tomar la tinta roja metálica, tornándose más oscuros por la operacion química de la reduccion ó *revivificacion* del metal.

Pero sin detenernos más en estos raros productos de la industria cerámica, por la ambigüedad que siempre resulta de su estudio, ni tampoco en otros monumentos persas revestidos de mosáicos coloridos ó dorados, y otros con caractéres cuneiformes esmaltados en blanco, porque estos raros trozos han sido encontrados así en Persia como en Bagdad, nos fijaremos en otras obras más recientes, pero de indudable procedencia. En los revestimientos de la mezquita de Tabriz, erigida en el siglo XII, se encuentran caractéres dejados en blanco sobre un fondo azul-vivo, con perfiles amarillos. Estos notables azulejos nos indican el orígen de otros más complicados de dibujo, más ricos de color y sobre todo de los elegantes vasos que todo el mundo admira. En efecto, la más perfecta semejanza existe entre el estilo decorativo de los vasos esmaltados ó vidriados del Iran y las placas de revestimiento ó azulejos contemporáneos: se encuentran en unos y en otros los mismos adornos arabescos, las mismas flores, más ó ménos directamente imitadas de la naturaleza, más ó ménos ornamentales; flores entre las cuales fácilmente se reconoce el tulipan, el clavel de la India, la rosa, el jacinto, y espigas adornadas con una graciosa florecilla de cinco pétalos, de difícil determinacion. Entre las flores fantaseadas, fácilmente se distingue la rosa; pero hecha de una manera especial, con los pétalos colocados en muchos órdenes simétricos, y el corazon formando una masa central, más ó ménos apretada, apareciendo en medio de los ramos, compuestos ó tomados directamente de la naturaleza, la rígida figura del ciprés simbólico, doblemente querido por los iranios, porque responde al mismo tiempo á tradiciones emblemáticos del islamismo, y á las prescripciones de la antigua religion nacional.

Es verdad que algunos escritores han pretendido establecer diferencias de orígen entre la loza ricamente adornada á lo *morisco*, como dicen los antiguos viajeros, en la que dominan el azul turquí, el cobalto, el manganeso y un verde-olivo oscuro, y las piezas completamente análogas á ellas en estilo, que ostentan un hermoso verde de cobre, y un rojo espléndido y puro tomado del hierro y obtenido de cierta especie de tierra ocreosa, conocida con el nombre de *bol de Armenia*. La primera se dice puede considerarse como persa; la segunda como procedente de fábricas establecidas en Rodas.

Para persuadirse de que la última clase de loza atribuida á Rodas, no pudo haber sido hecha en las fábricas improvisadas de aquella isla, basta recordar el orígen de ellas: que precisamente en los momentos en que con más violencia ardia la guerra de los cristianos contra los musulmanes, los caballeros de Rodas en una de sus correrías marítimas se apoderaron de un barco, cuyo cargamento era hermosas piezas de cerámica del Iran, y con ellas de cierto número de obreros hábiles en su fabricacion: que los caballeros, ya por amor á aquella industria, ya por perjudicar al comercio enemigo, obligaron á los ceramistas cautivos á establecer fábricas en Rodas; y que los pobres desterrados léjos de su patria, obligados á hacerle la competencia por la dura ley de la necesidad, dejaron en sus obras elocuentes testimonios de su dolor, el abandono propio de quien trabaja bajo la ley de una odiada imposicion, revelando alguna vez la pena de su alma y su esperanza en Dios, al decorar bajo el yugo de sus enemigos los objetos que les obligaban á embellecer. La notable coleccion de objetos de cerámica, procedentes de las improvisadas fábricas de Rodas, demuestran lo que va indicado, viéndose en una de ellas al obrero cautivo, pintado en actitud de rogar á Dios, con los brazos levantados al cielo, por el fin de su cautiverio y la vuelta á su patria. Industriales y artistas que trabajaban en tales condiciones, en un suelo desconocido, sin recursos y sobre todo sin el entusiasmo y el amor, producto necesario de la libertad, no podian pensar en introducir mejoras, ni en buscar nuevas materias decorativas que sirvieran para embellecer más y más los objetos fabricados á la fuerza. Así los objetos de cerámica de Rodas son persas, pero de un órden inferior.

Suponer que los persas hubieran podido encontrar fuera de su patria elementos químicos de adornos inusitados, tampoco es admisible. Conocida es la perfeccion que ántes del siglo XIII alcanzaron en la fabricacion de los vidrios los pueblos de la Persia y del Asia Menor. Conocidas son las lámparas de sus mezquitas, las copas, los vasos y las botellas, que los persas cubrian de admirables dorados y de esmaltados ornatos, en que el lápiz-lázuli y el rojo fuerte entraban como principales elementos; y no es presumible por lo tanto que los que habian llegado á tal altura en el arte de las vitrificaciones, tuvieran necesidad de apelar á recursos extraños para aplicarlos á la superficie de sus vasos.

Tambien se ha pretendido que la fabricacion de las grandes copas, de los platos y de las botellas de loza, sean de época moderna, imitando la antigua cerámica persa; afirmando que los iranios, esencialmente nómadas, consideraban las obras de cerámica como objetos de pura curiosidad, valiéndose para los usos comunes de la vida, de objetos de cobre y de bronce. Además de que el testimonio de antiguas miniaturas enseña lo contrario, pues se ven en ellas pintados estos objetos con la misma forma que han llegado hasta nosotros, las relaciones de los antiguos viajeros nos lo demuestra terminantemente. «Cuando el rey de Persia come solo, dice Kœmpfer, no se sirve de vasos de oro, sino de murrhinos ó porcelanas: tiene veinte para la comida, para la cena doce.» En las *cartas edificantes* se lee tambien: «Despues que se ha servido el rey, se sirve á los convidados el arroz, el cocido y el asado en mas de ciento cincuenta platos de oro... los platos de entremeses son de oro, y ántes de servirlos ya se han presentado confites en vajillas de plata y de porcelona.»

Varios fragmentos de los cuentos de Bidpaï y de las *Mil y una noches*, confirman lo muy estimados que han sido siempre en Persia los lujosos objetos de cerámica, y el preferente lugar que han ocupado en los usos de la vida pública ó privada.

La forma de los vasos de la loza de Persia es muy vária: los platos tienen un borde horizontal, tanto más estrecho cuando el fondo está más cercano de la forma semi-esférica, llegando insensiblemente á la forma de la verdadera copa, que ya sea semi-esférica, ó ya acampanada, se apoyan sobre un pié cónico bastante alto. Las fuentes, unas están descubiertas, otras llevan tapa; las botellas son muy numerosas, y casi todas tienen un cuello muy largo y elegante. Estas botellas sirven generalmente para contener el vino. El agua se pone, de ordinario, en un vaso de panza esférica, surmontado por un cuello cilíndrico y corto y adicionado con un asa en forma de S. El jarro, que pudiéramos llamar aguamanil ó aguamanos, especie de botella con largo pico, sirve tambien para contener el agua; pero su uso es más propio para abluciones, y principalmente para echar agua sobre las manos de los convidados ántes de empezar á comer. Tienen tambien una especie de biberones para beber de la manera que llaman los catalanes y valencianos «al gallet,» cuya forma es esferoidal, con un cuello corto y un piton que deja salir el agua formando un hilo delgado; siendo costumbre que el que bebe no lo reciba directamente en la boca, sino en la mano, colocada debajo de ella, haciendo el oficio de copa. Tambien conocen otra clase de vasos, muy parecidos á los que se usan en Alemania para la cerveza. Los grandes tazones, ya son acampanados, ya cónicos invertidos, muy abiertos, ó ya semi-esféricos.

Los diversos ornatos de la loza persa, merecen tambien particular atencion, y para ello es muy importante el exámen de sus productos, relativamente modernos, más estimados. Schah-Abas I, que reinó de 1588 á 1628 de nuestra Era, fué en algun modo el Luis XIV del Iran. En el palacio que de su órden se construyó en Ispahan, son notables grandes cuadros, de 2 metros de largo sobre $1^{m},50$ de alto, representando diferentes asuntos tomados de la historia de Persia. Estos cuadros están formados con grandes azulejos de 50 centímetros cuadrados, donde hay hasta cinco ó seis colores y tonos intermedios.

Y hay una circunstancia notable en esta clase de pinturas persas. Sabido es que Mahoma declaró impío á todo aquel que quisiera rivalizar con el poder divino, creando séres perfectos; cuya doctrina, llevada á la exageracion, produjo la secta de los sunnitas, que proscribe en absoluto la representacion de la figura humana y de los séres vivientes. En Persia, una escuela intermediaria, que pudiéramos llamar ecléctica, imaginó formar séres fantásticos, fuera de los modelos que la naturaleza presenta, ó bien dejando imperfectas las representaciones de los séres reales. Así, la cabeza de una mujer, se vió colocada sobre el cuerpo de un pájaro; el cuerpo de un hombre tomó la parte anterior de un dragon, ó se convirtió en cuadrúpedo; una cabeza humana se vió privada de uno de sus ojos, y la figura de uno de sus miembros; defectos todos, que no deben considerarse como faltas hijas de la inexperiencia de los artistas, sino como un carácter especial de las costumbres persas.

Esta persistencia en representar, aunque incompletamente, los séres animados, indica en aquel pueblo una rara tendencia hácia el arte elevado, una necesidad incesante de desenvolvimiento intelectual. No obstante, hay todavía que establecer una distincion. Chardin nos enseña que, segun varios doctores musulmanes, Dios ha colocado en el paraíso ciertos animales, especie de erizos, que tienen piernas de ciervo, cola de tigre y cabeza de mujer. Mahomet y Alí, montarán en un animal de esta clase al final de los siglos, y distribuirán á los elegidos el agua del Kauter, rio de las mansiones celestiales. La figura de este animal fantástico, por lo tanto, puede ser reproducida sin cometer por ello falta alguna, y de aquí que en efecto se encuentre representada con gran frecuencia en tapices, en

espejos y vasos hasta de la undécima centuria. Y no es esta la única figura imaginaria que ha podido servir de original á representaciones de ellas entre los persas. En la antigua religion de los adoradores del fuego, ó más bien en las leyendas que envuelven los primeros acontecimientos de la historia de Persia, siempre se encuentran animales fabulosos, fáciles de confundir con los de la China. Ocupa entre ellos preferente lugar el *Uran* ó *Urambad*, que tiene su guarida en la montaña imaginaria de Aherman. El autor del *Tamurath nameh* ha hecho su descripcion, y dice que vuela por las más altas regiones como un águila, y que cuando quiere, marcha sobre la tierra como una hidra ó como un dragon, devorándolo todo y no encontrando animal alguno que se le pueda oponer sin ser vencido.

El *Soham* es otro terrible animal que Sam-Neriman, hijo de Cahernam Catel, domó para hacer de él su cabalgadura, en las guerras que sostuvo contra los gigantes. Este animal, cuya cabeza era parecida á la de un caballo y el cuerpo semejante al de un dragon, del color del hierro bruñido, tenia cuatro ojos en la cabeza y no medía ménos de ocho piés de longitud.

El *Simorg* ó *Simorg-anka*, está descrito por d'Herbelot en la *Biblioteca oriental* de este modo: «Pájaro fabuloso que nosotros llamamos grifo.—Los judíos mencionan en el Talmud un pájaro monstruoso que llaman *iukheh* y *ben-iukheh*, del cual los rabinos cuentan mil extravagancias. Los mahometanos dicen que el Simorg se encuentra en la montaña de Caf.» En el *Magasin Pittoresque*, reproduciendo la figura de este animal, tomada de un manuscrito árabe, se dice, siguiendo al *Caherman nameh*, «que este pájaro maravilloso, cuyo plumaje brilla con todos los colores imaginables, no solamente posee el conocimiento universal de las lenguas, sino tambien la facultad de profetizar lo porvenir.» En la fabulosa historia del nacimiento de Rustam, el Simorg es el que, en el momento en que la hermosa Rudabeh pierde el sentido, á consecuencia de las fatigas de su alumbramiento, instruye á Zal en la manera de librar á su mujer del grave peligro en que se encuentra, por medio de la operacion cesárea. «El pájaro de buen agüero, el mejor del mundo, vuela, dice Ferdusi, cerca de Zal. Zal le dirige alabanzas sin número, largas plegarias, repetidos actos de agradecimiento. El Simorg le dice: ¿Por qué esa tristeza? ¿Por qué están rojos los ojos del leon? De este ciprés de plata y de esta hermosa con rostro de Luna, nacerá para tí un hijo que buscará la gloria; los leones besarán el polvo de sus piés; nube alguna se atreverá á pasar por encima de su cabeza... Todos los héroes, todos los guerreros de corazon de acero, al percibir el ruido de su maza, al ver su pecho, su brazo y su pierna, no osarán presentarse delante de él. Para el consejo y la sabiduría será grave como Sam: en la cólera, será un leon belicoso; en la estatura un ciprés; en la fuerza un elefante.»

«Al nacer, añade el poeta, el niño era como un héroe, parecido al leon: grande y hermoso: los cabellos de su cabeza rojos, y la faz animada como de sangre... Diez nodrizas le amamantaban; y cuando terminó su lactancia, se nutria de pan y de carnes, comiendo tanto como cinco hombres.»— Para producir tal prodigio, habia sido suficiente la intervencion del Simorg.

La intencion religiosa, el recuerdo poético de estas leyendas, la fantasía pictórica, pudieron inspirar al que trazó estas imágenes, extrañas líneas, que las harian confundirse, si no se procurase penetrar con buena crítica en su verdadero sentido.

Generalmente se ven pocas de estas figuras simbólicas en los azulejos ó piezas de revestimiento persas, que han llegado hasta nosotros; pero esto consiste en que tales piezas, por punto general, no pueden separarse fácilmente de los monumentos en que se encuentran, lo cual es mucho más fácil en los vasos, abundando en las grandes botellas, en los platos y en las copas de poca altura, pájaros fabulosos con cabeza humana, mónstruos y dragones que no comprenderíamos, sin las nociones históricas y legendarias que acabamos de dar.

Tambien es frecuente la representacion de animales verdaderos, gacelas, antílopes, liebres corriendo sobre un fondo sembrado de arabescos, y hasta caballeros, llevando un alcon en el puño, figuras todas que testifican únicamente la pasion de los persas por la caza.

La representacion de este último asunto ha sido causa de que en algunos azulejos ó piezas de revestimiento en que al relieve se unen los brillantes destellos de los vidriados polícromos, se crea ver la imágen de algun soberano de Persia, sin referirse en verdad, más que un asunto comun, el cazador con el alcon, de que acabamos de hablar; no faltando viajeros verídicos que hayan arrancado azulejos de esta clase del revestimiento que cubria un horno de cocina. Sería necesario olvidar el religioso respeto que los orientales sienten por sus monarcas, para suponer siquiera que pudieran profanar el retrato de alguno de ellos, colocándole en tan humilde paraje.

Entre los colores por que más predileccion muestran todos los pueblos orientales, se encuentra el azul, tan que-

rido tambien de los chinos. En las más antiguas obras de cerámica del Iran, se ve empleado con predileccion, y subsiste su uso hasta en aquellos momentos, en que los adelantos técnicos del arte permiten al pintor disponer de una paleta abundante y complicada. Muchos objetos de loza persa están únicamente adornados con azul turquí y cobalto, sábiamente combinados, y formando riquísimos arabescos y elegantes combinaciones de flores y de hojas. Poco á poco, sin embargo, esta costumbre se va viendo modificada. Algunos tonos verdes, un violeta de manganeso, casi rosa, un negro puro, rodean y realzan los medallones y dibujos de tintas azules; algunas veces los colores complicados adornan el exterior de una copa, mientras el interior conserva sus medallones de azul turquí, con floridas labores, sus tallos ligeros y sus arabescos combinados con los dos azules referidos.

Los objetos de esta clase de cerámica, así por su número como por sus hermosos resplandores son los más abundantes y los que nos dan mayores noticias de los diferentes tipos reunidos en las colecciones. Azulejos ó placas de revestimiento, botellas y copas de servicio, platos dignos de rivalizar con las gemmas y la orfebrería, todo lo que constituye el conjunto de un servicio de lujo, se encuentra en ellas reunido. Algunos, sin fundamento, han creido ver en los vasos de este grupo trabajos puramente modernos; pero aunque nosotros no lo creemos así, reconociendo, por el contrario, antigüedad relativa en la mayor parte de los ejemplares coleccionados, creemos que más que al arte persa pertenecen al musulman puro la mayor parte de ellos, con sus ingeniosas combinaciones de líneas rectas y curvas, combinaciones que hubieran sido dificilísimas é intrincadas, si no se hubieran obtenido por medio de acertadas repeticiones de grupos diversos; con su mezcla de flores ornamentales y naturales, ofreciendo al pintor innumerable fuente de ricos ornatos. Algunas veces encontramos tambien figuras humanas ó de animales, que la mayor parte de ellas, más que á espontánea inspiracion del artista, responden á las causas que ya hemos indicado más arriba.

Las piezas de revestimiento ó azulejos eran de dos clases, segun que hubieran de formar una ornamentacion contínua correspondiéndose las líneas de unos y otros, ó bien un verdadero cuadro, rodeado de cenefas y de inscripciones; pero no nos detenemos en más detalles acerca de ellos, porque podrán verlos nuestros lectores en la Monografía de D. Rodrigo Amador de los Rios, sobre los azulejos, aliceres y mosáicos árabes y mudejares, publicada en este mismo tomo de nuestro Museo.

Como prueba de la alta estima en que se tuvieron siempre las obras iranias en Occidente, cita Mr. Jaquemart el siguiente hecho: «Hemos encontrado, dice Mr. Eugenio Piot, placas de loza persa en gran número y fragmentos parecidos á los que conocemos hoy, incrustrados en el mármol blanco de una tribuna de la pequeña iglesia de San Juan del Torro de Rabello, en el reino de Nápoles;» cuya iglesia es del siglo xii y la tribuna del xiii. Y téngase en cuenta que Mr. Piot es uno de los primeros investigadores y conocedores de la loza persa. Tambien ha reconocido fragmentos de cerámica oriental Mr. Drury-Fortnum en el campanario de la iglesia de Santa Cecilia en Pisa.

A pesar de que para el estudio que hoy nos ocupa parece debiera bastarnos con lo expuesto sobre la cerámica persa y principalmente la loza, como importantísimos y necesarios antecedentes para el mejor conocimiento de la hispano-árabe ó mahometana, no es ocioso ni perdido para el mismo propósito que hoy nos guia, consignar tambien los principales datos con tanto acierto, buena crítica y fecunda diligencia, reunidos por el sabio autor francés de la *Histoire de la ceramique*, hace poco citada acerca de la porcelana persa.

Los objetos de cerámica de pasta dura del Iran son generalmente poco conocidos, á pesar de su carácter especial y de los inequívocos testimonios de antiguos escritores. Veamos lo que á propósito de ellos dice Chardin:

«La tierra de esta *faience* es de esmalte puro, lo mismo por dentro que por fuera, como la porcelana de la China: tiene el grano tan puro y trasparente como el de ésta, lo que hace que sea muy difícil distinguir que pertenezcan á una ú otra nacion, fragmentos aislados de porcelana. Algunas veces se les encuentra en Persia, pasando como si fueran de la China: tan vivo y tan hermoso es su matiz; bien entendido que se habla, no de la antigua porcelana de la China, sino de la moderna. En el año 1666, un embajador de la Compañía Holandesa, llamado Huberto de Layresse, llevó á la corte varios presentes, y entre ellos cincuenta y seis piezas de antigua porcelana china, cuya vista produjo la hilaridad del rey, que preguntó con menosprecio qué era aquello. Se dice que los holandeses mezclan la porcelana de Persia con la de China que trasportaron á Holanda.»

En sus *Recherches Philosophiques*, de Paw escribe: «Los persas reivindican para sí el honor de muchos descubrimientos relativos á diferentes géneros de pintura, y disputan á los chinos y á los japoneses la invencion de la

pasta de porcelana, y de los colores propios para adornarla, aunque no parecen haber llegado en sus adelantos tan léjos como aquellos á quienes disputan la invencion.»

En los siglos XVII y XVIII la existencia de las porcelanas del Iran no se ponia en duda por nadie, y si se nos quisiera oponer la palabra *faïence* usada por Chardin, victoriosamente se desvaneceria tal argumento con recordar, que este diligente escritor usó de aquella palabra para designar toda clase de objetos de cerámica; y es imposible suponer que un sabio perfectamente instruido en las doctrinas corrientes de su época, al afirmar la superioridad de la porcelana moderna sobre la antigua, confundiese la cerámica kaolínica del Iran, con la loza, teniendo aspectos diferentes y diversas materias y estilo. Esta opinion es la de Alejandro Brongniart, que sin haberlas reconocido y por la sola descripcion de Chardin, admite la existencia de la porcelana de Persia.

Los antiguos catálogos, el de Horacio Walpole entre otros; los inventarios compulsados por Mistress Bury Palliser y citados por Marryat, no dejan duda alguna en la materia.

Una observacion importantísima explica la confusion que se ha hecho de una y otra porcelana, principalmente por los mismos traductores de obras orientales, que califican los vasos con el nombre de porcelana, añadiendo el calificativo de *china*. Que los persas tienen una cerámica translúcida de pasta dura es incuestionable: que hayan perfeccionado sus obras hasta el punto de que se las confunda con las del Celeste Imperio, es posible; pero en uno y otro caso está fuera de toda duda que son deudores á la China de esta artística industria, justificándolo su mismo idioma, pues llaman á su porcelana *Tchini*. Ahora bien; fácilmente se comprende que los lingüistas, indiferentes á la cuestion técnica, hayan dado una traduccion demasiado literal, de donde haya provenido el error de suponer que los persas no tuvieran fabricacion de esta porcelana.

Al examinar las diferentes clases de cerámica koalínica ó porcelanas persas, sigue Jaquemart el mismo órden que al tratar de las chinas, como precisa consecuencia de su inmediato parecido, y trata primero de la porcelana de adornos azules *sous couverte*, especie la más comun y de una pasta más grosera; mas sumariamente trabajada, y por consiguiente sujeta á accidentes diversos, tales como las hendiduras, los puntos arenosos ó metálicos y la desunion de las partes unidas con especial pegadura. El esmalte azul vítreo, no se encuentra perfectamente extendido; pero lo que más caracteriza esta porcelana persa es la coccion. En China toda pieza se coloca sobre un cerco ó plato circular, que conserva el pié en su forma y deja un ligero filete en hueco, sobre el cual se adaptan á su tiempo los montajes de madera esculpida ó de metal. Los persas se contentan con colocar sus vasos sobre gruesa arena, cuyos granos se adhieren á la pasta y la penetran profundamente, de modo que se encuentran despues muchos fragmentos cuarzosos, ó si la pieza ha sido repasada con esmero, las señales de haberlos tenido, formando una especie de almendrado.

Como ejemplar notable que testifica la naturaleza de la porcelana dura de la Persia, presenta dicho autor una botella ó *lagena*, que ofrece todos los caractéres que acabamos de indicar. Su adorno está inspirado en los chinos, y consiste en trozos de palos rotos, grabados profundamente en la pasta, y en dibujos ejecutados y pintados con cobalto que representan hojas acuáticas, zonas de inscripciones y de flores, en las que aparecen confundidos los de la China y de la India, y medallones en la panza. Muchos de esta clase, aunque generalmente sin inscripciones, se venden frecuentemente en el comercio, confundidos entre las porcelanas comunes orientales, de que los holandeses inundan los mercados europeos.

No nos detendremos en la descripcion de otros varios ejemplares que cita el referido autor, y que demuestran la gran influencia de la China en esta industria, contentándonos con añadir que las porcelanas del Iran se elevan á una época anterior al siglo XV, atribuyéndose su procedencia á Khorasan, pudiendo referirse al mismo orígen ciertas piezas adornadas con azul, y ligeramente amarillentas; dejando tambien de tratar, pues nos alejaria demasiado de nuestro propósito, de las porcelanas de pinturas policromas, en su cuádruple division de *crysanthemo-poenianas*, *verdes*, *rosadas* y *de variedades excepcionales*.

IV.

Derivaciones inmediatas del arte persa son tambien los objetos de cerámica que, aunque raros, se encuentran en el africano Moghreb, demostrando que allí la llevaron los conquistadores musulmanes. Dos grupos, sin embargo, completamente diversos, hay que distinguir en la cerámica africana: el primero, que comprende los objetos comunes y bárbaros de los habitantes de aquellas comarcas, es decir, de los kabilas que viven todavía á través de los siglos, como sus antecesores de las épocas bíblicas, cuyos objetos están hechos de tierra cocida, no barnizada, limitándose á los usos más necesarios de la vida, como vasos de agua y objetos de cocina y lámparas de extraña forma.

Al segundo grupo corresponde numerosa série de piezas, esmaltadas ó vidriadas; vasos elegantes de varios usos y formas; copas; platos de todas dimensiones y multitud de placas de revestimiento ó azulejos, que se encuentran con frecuencia entre las numerosas ruinas de los monumentos africanos.

La notabilísima coleccion recogida por el infatigable é inteligente viajero Jorge Martin, permite estudiar el desarrollo de la cerámica africana. Nótase, examinando aquellos importantes monumentos cerámicos, un primer período en que los árabes, todavía poco posesionados del país para poder establecer en él una industria permanente y montar sus fábricas, llevan de otras de sus comarcas las tejas y las piezas de revestimiento, cuyos brillantes reflejos querian hiciesen resplandecer sus construcciones religiosas, hiriendo vivamente la imaginacion de los pueblos conquistados. De aquí que nos encontremos en África azulejos persas de fondo azul y relieves, á veces dorados, con inscripciones que se destacan por su blancura, con meandros y con ramos de flores, de los cuales ha recogido algunos el mismo Mr. Martin, en la mezquita de Constantina. Pero sometido el país, establecidos los árabes permanentemente en él, la industria y el comercio africanos tomaron aquel increible desenvolvimiento de que los geógrafos musulmanes se muestran con razon orgullosos. Entónces ya se levantan fábricas, se forman los artífices y la arquitectura encuentra en el mismo país en que levanta sus creaciones, todos los elementos de ornamentacion que le son necesarios.

Los mogrevinos, sin embargo, al imitar la cerámica persa, no llegan, ni con mucho, á la altura que aquella alcanzó. La tierra de la pasta está ménos depurada que en los productos que le han servido de modelo. Los colores son ménos vivos y aparecen ménos recortados los dibujos. Los azulejos imitados de la Persia tienen un barniz igual, acaso silíceo-alcalino, segun resulta de ténue y fluido; el azul cubierto por este barniz es pálido y deslavazado, destacándose sin vigor las inscripciones dejadas en el tono blanco del fondo; los arabescos se notan poco á cierta distancia, en la reproduccion ó imitacion de ciertas piezas del Asia Menor; se encuentra tambien el estilo á fondo *septo;* pero los esmaltes resultan granulosos y como pastosos, sin la pureza de tono de los originales: hay un género particular de cerámica en el Norte de África, formado por placas de revestimiento, más grandes que los azulejos comunes, de fondo blanco, cubiertos de follajes y de flores, y de combinaciones simétricas, que parecen inspirados por artistas italianos. Las flores no están imitadas de la Naturaleza, y el conjunto recuerda los dibujos rameados de ciertas telas del siglo XVII. Desgraciadamente se ignora la procedencia de estas placas y la clase de monumentos que revestirian, así como el de otra notable copa, copiada por Mr. Jaquemart, que, como dichas placas ó grandes azulejos, presenta una gran belleza en el barniz y una gran pureza en los tonos, como indicándonos fábricas especiales, en las cuales se notase tambien la influencia que sobre el arte mogrevino habian de ejercer los Estados de Europa, por las directas relaciones que habia entre los árabes, los españoles y los sicilianos. Todos los laudables esfuerzos hechos por Mr. Martin para averiguar las antiguas fábricas del Moghreb, han dado sólo por resultado que las más antiguas lozas africanas se hicieron en Sfaqs, en el territorio de Túnez, costas orientales de África.

Bien puede asegurarse que esta fábrica sola no pudo producir todos los azulejos y todos los objetos de cerámica que se empleaban de Trípoli á Marruecos: otras muchas debieron surtir los mercados para el consumo local y la exportacion, porque todavía la mayor parte de las vajillas usuales del Mediodía de la Francia participan, por la forma y el decorado, de los caractéres propios de la cerámica africana. Necesario es, sin embargo, esperar á que nuevas investigaciones enriquezcan la historia cerámica de aquel país.

V.

Influidas tambien directamente por las tradiciones persas tuvieron que ser las obras de cerámica hispano-árabes, tan apreciadas en el extranjero, las cuales, repetiremos ante todo, como ya dijimos en nuestro anterior artículo sobre el *jarron árabe de Granada*, no creemos deben recibir el nombre de hispano-árabes, ni ménos de hispano-moriscas, sino de hispano-mahometanas, para comprender de esta manera todos los elementos que se encuentran en estos vasos, así africanos como verdaderamente árabes, emanados, principalmente estos últimos, de la tradicion persa.

En aquella monografía nos ocupamos detenidamente de este particular, y á ella referimos sobre este punto á nuestros ilustrados lectores; tambien allí tratamos de las diferentes fábricas de cerámica hispano-mahometana mencionadas por los eruditos y distinguidos ceramistas franceses, y principalmente por Mr. Davillier, á quien sigue Mr. Jaquemart, añadiendo nosotros á las de Málaga, Mallorca y Valencia, las de Múrcia, Almería y Calatayud, con textos y documentos irrecusables que allí presentamos; pero, como desde que aquellos trabajos vieron la luz pública hasta el dia, haya surgido la importante novedad de negarse la existencia de las más renombradas de aquellas fábricas, en una comarca de cuyo nombre hasta se cree le han tomado los objetos de cerámica conocidos con el de *mayólicas,* creemos de la mayor importancia reproducir en este sitio el notable trabajo del inteligente y erudito arqueólogo mallorquin D. Alvaro Campaner y Fuertes, completamente autorizados para ello por su autor.

Titúlase tan notable estudio, *Dudas y conjeturas acerca de la antigua fabricacion mallorquina de la loza con reflejos metálicos*, y dirigido al Sr. Baron J. C. Davillier, dice así en forma epistolar: «Muy señor mio y de toda mi consideracion: Tengo á la vista el precioso trabajo que, con el título de *Histoire des faïences hispano-moresques à reflets metalliques*, publicó V. en 1861. La lectura de este concienzudo opúsculo, en la parte que concierne á Mallorca y Valencia, combinada con las observaciones que, anterior y posteriormente á la adquisicion de su importante obrita tuve ocasion de hacer, durante largas pesquisas en busca de ejemplares cobrizos ó dorados, y con el exámen de los mismos autores que V. cita, me ha sugerido algunas dudas, que voy á consignar brevemente, esperando llamar su ilustrada atencion sobre el resultado de mis diligencias y el valor de las conjeturas que ellas me han inspirado. Deseo ardientemente contribuir en algo al completo esclarecimiento de la verdad, aunque en definitiva se confirme la opinion de las personas que atribuyen á esta isla una de las antiguas fábricas de loza con reflejos metálicos; que el objeto primordial del anticuario consiste en la exacta clasificacion de los monumentos, desbrozándolos de las patrañas y consejas con que han solido oscurecerlos el exámen demasiado empírico ó ligero, el amor patrio exagerado, y á las veces tambien la ignorancia y la mala fé de falsos literatos y especuladores más ó ménos encubiertos.

Me tomo la libertad de empezar trasmitiendo á V. mis impresiones, desde la época en que todavía no habia leido su interesante trabajo.

Fijada mi residencia en esta isla á mediados de 1872, procuré desde luego estudiar la materia con el detenimiento y escrupulosidad que estaban á mis alcances. Desgraciadamente carecí siempre de libros y documentos que facilitaran la tarea que me habia impuesto, pues, sobre no existir ningun autor de cerámica española á quien poder consultar, los pocos extranjeros cuyas obras llegaron á mis manos, ó se limitan á escribir sobre el punto que á mí me interesa, vagas indicaciones, ó trasladan más ó ménos textualmente las ideas y aserciones del opúsculo de V., única cosa que me sirvió algo para proseguir mis estudios, interin tenia el gusto de poseer un ejemplar de la *Historia de las lozas hispano-moriscas.*

Por referencia de los anotadores de Mr. Marryat (1) supe que, uno de los principales apoyos de la opinion de los que conceden á Mallorca la fabricacion de lozas de que me ocupo, estriba en el aserto de mi difunto amigo D. Joa-

(1) Histoire des poteries, faïences et porcelaines, par Mr. J. Marryat ouvrage traduit de l'anglais sur la deuxième edition et accompagné de notes et additions par MM., le comte d'Armaillé et Salvetat, etc., París, Vve. Renouard, Libraire editeur, 1866, dos tomos en 4.°, tomo I, pág. 23.

quin M. Bovér, quien manifestó á V. haber visto documentos justificativos, de que aquella industria radicaba principalmente en la villa de Inca, donde escribo estos renglones, y en la existencia del escudo de armas de esta poblacion en varias piezas propias de los Museos de París y Lóndres. Dediquéme á buscar con ahinco tales documentos, lo mismo en la capital que en este pueblo; inquirí y consulté á muchas personas ilustradas, en ambas localidades; practiqué detenidas exploraciones en importantes archivos y bibliotecas, pero mis pesquisas fueron estériles: nadie ha visto semejantes papeles ni ha oido hablar de su existencia; cosa extrañísima en un país, donde, más que en ningun otro, se conservan los objetos, los documentos y las tradiciones, merced á su aislamiento y á la casi entera separacion de los trastornos políticos, que á menudo destruyeron los de los países continentales.

Aviváronse entónces mis deseos de encontrar algun dato que supliera la sensible falta de aquellos comprobantes. Proseguí en consecuencia mis investigaciones, empezando por el exámen de los historiadores mallorquines. Nueva *decepcion,* como dirian los paisanos de V.: otro chasco soberano, como dice nuestro pueblo en su expresivo lenguaje. Dameto y Mut, Binimelis, Terrasa, *el mismo Bover*, Serra y el doctor Barberí (1) no dicen ni una sola frase sobre la elaboracion de las lozas con reflejos metálicos, en ninguna poblacion de la isla, formando un contraste singularísimo con los valencianos, quienes como luego veremos, y V. sabe, vienen desde el siglo XV poniendo en las nubes las lozas de su territorio, y especialmente la *dorada* del pueblo de Manises, inmediato á Valencia.

Ante el silencio general de nuestros historiadores, no pudo ménos de asaltar mi ánimo una duda muy marcada acerca de la veracidad de D. Joaquin M. Bover, á quien, el único favor que me inclino á otorgar, es el de que tal vez confundiera la elaboracion moderna de otras lozas comunes de Inca, con la cobriza ó dorada, y que en esta suposicion, cometiera la ligereza de dar á V. un dato á todas luces equivocado y falto de apoyo; insisto, pues, en que no se comprende, cómo un hecho tan notable se haya omitido en todos nuestros autores indígenas, mayormente si se considera que, en este país, donde no acostumbramos descuidar las alabanzas propias, no dejaria de haberse encomiado en todos los tonos una cosa tan digna de serlo como la industria que nos ocupa, si realmente hubiese procedido del territorio de la isla.

Coincidió con el principio de estas dudas la llegada á mi poder de su opúsculo de V. Leílo con avidez, pero á pesar de la gran erudicion que lo adorna, no hallé en él nuevos datos que pudieran desvanecerlas; antes al contrario, crecieron de punto, luégo que hube analizado el contenido de las siete páginas que en él dedica á las lozas mallorquinas, y las nueve que emplea en el estudio de las valencianas. Permítame V. que examine someramente las razones en que apoya su parecer, en cuanto al lugar en que se elaboraron las primeras.

Aduce V. en primer término, el nombre que en Italia se dió á estas lozas, á las cuales se llamó *Majolica*, frase derivada de *Majorica*, y cita como comprobantes de esta etimología á Scaligero, Fabio Ferrari y el Diccionario de la Crusca, segun los cuales se llamó así la loza, porque en nuestra isla empezó á fabricarse. Añade que Bernardi de Uzzano dijo en su *Tratado de comercio y navegacion*, escrito en 1442,—que, entre otros artículos fabricados en Mallorca y Menorca, era de notar la loza que tenia gran despacho en Italia. Se detiene en las aserciones de nuestro sabio Capmany que confirman aquel dato, especialmente al citar á Balducci-Pegolotti, y concluye consignando la aseveracion de Bover, de que ya me he ocupado ántes, la cual en su sentir, se ve verosímilmente confirmada por las armas de esta villa existentes en el plato núm. 2.050 del Museo de Cluny, procedente de Mallorca, y en otro del mismo género que V. ha visto en el Museo británico.

En cuanto á la etimología de *Majolica*, no me opondré por ningun concepto á su derivacion de *Majorica*, pero sí objetaré que, á pesar de la creencia de Mr. Robinson, á quien V. cita, de que este nombre designaba particularmente en el siglo XVI las lozas de reflejos metálicos, es un hecho innegable y de todos conocido, que desde muy antiguo se aplica en Italia el nombre de *Majolica* á la loza en general; así lo reconoce V. en la página 23 del Opúsculo, y hago

---

(1) Apéndice histórico de la villa de Inca, á continuacion de la «Vida de la venerable madre Sor Clara Andreu, etc.,» por D. Josef Barberí, presbítero, Mallorca, 1807, página 22 del apéndice. Dice el autor que «merecen especial recomendacion los alfareros, por el primor con que trabajan cierta obra conocida bajo el nombre de *obra de Inca.* » Esta *obra* consiste en un vidriado de calidad nada más que mediana, vulgarísima y que no ha brillado nunca por sus excelencias artísticas, completamente diversa en todas sus cualidades de las lozas hispano-moriscas de reflejos metálicos. El mismo Sr. Barberí reconoce su inferioridad diciendo, que los que actualmente manejan este ramo deberian aplicarse más al dibujo, emprender obras de mejor gusto, y salir de los límites en que la ignorancia cree encerrado su trabajo.»

hincapié en esta circunstancia porque conviene á mis conjeturas sobre la procedencia de la que es objeto de esta carta.

Por lo que respecta á los indicios dimanantes de obras italianas, observe V. que ni uno solo de los autores citados se refiere á la de reflejos, sino simplemente á la *loza*, sin clasificacion ó añadidura alguna que la distinga; y recuerde la formalidad del bueno de Scaligero al comparar la belleza de los jarros *(vases)* que se hacian en su tiempo en las Baleares con las porcelanas chinas, á las cuales imitaban, sobrepujándolas en brillo y elegancia, lo cual es prueba evidente, como V. mismo indica en la nota 2.ª de la página 24, de que aquel escritor del siglo XVI no conocia ni uno ni otro producto, completamente diversos en pasta, forma y decoracion.

En lo concerniente á la manifestacion de D. Joaquin M. Bover, dejo dicho ya el crédito, que en mi concepto, puede merecer, atendida la falta de unos documentos tan interesantes como completamente ignorados por todos nuestros historiadores y literatos. A esta consideracion hay que añadir otra de no pequeña monta, acerca del blason de Inca, que se dice existe en dos platos del Museo Británico y del de Cluny. No conozco el primero, pero poseo un ligero diseño del segundo y, sea porque la persona que ha tenido la bondad de remitírmelo no lo ha podido ver en todos sus detalles, ó porque, en realidad, es tal cual se ve en el número 1.° de la lámina (1), el caso es que en el diseño no hallo el perro de plata en campo azul, sobre las barras catalanas, que constituyen el escudo de armas de esta villa; sino cuatro barras divididas por una faja, sin aditamento heráldico y sin conservar una forma regular de escudo, como otras piezas de idéntico género al del plato número 2.050 de Cluny. Aun hay más; si me adelantara á conceder que el diseño en cuestion constituye un verdadero escudo de armas y que efectivamente pertenezca á nuestra villa, todavía tropiezo con una dificultad que me impide ver en él una marca de fabricacion, un indicio local de la existencia en Inca de la industria cerámica de que me ocupo. En los fondos anteriores de las fuentes y platos (lugar en que se halla aquel blason) no he visto nunca firmas ó marcas de la persona ó lugar que los produjo; pero sí gran variedad de dibujos de capricho y escudos de las familias y entidades á cuyo uso se destinaban las vajillas; en cambio las firmas y marcas que conozco están siempre colocadas el dorso de los ejemplares, donde por costumbre inmemorial se hallan en todas nuestras lozas las marcas peculiares de cada fabricante. No puedo considerar como excepcion de esta regla, el monograma de Manises que se ha servido remitirme mi buen amigo D. Francisco Sagrera, de Valencia existente en varios *tetones* y repetido cuatro veces á distancias iguales, intercalado en el dibujo como detalle decorativo, y en la parte anterior de los platos, pero en el sitio en que éstos tienen su mayor diámetro, no en el fondo de dicha parte principal de los mismos.

Para llegar á la formacion de mis conjeturas finales, conviene que atendamos á lo que dicen los historiadores de Valencia y alguno de España, comparándolo con lo afirmado por los italianos y, continuando despues breves observaciones sobre las piezas que poseo y he visto originales ó en estampa, podré concluir esta carta deduciendo las que á mi juicio brotarán de todo lo expuesto.

Hacen mencion expresa de la *Obra dorada* de Valencia y de Manises, Francisco Eximenes, en 1499, Lúcio Marineo Sículo en su edicion española de 1539, Fr. Francisco Diago en 1613, y D. Francisco Javier Borrull, en 1834. Escolano (2) Beuter, Martin de Viciana y otros mencionan además las numerosas fábricas de loza y cachar-

---

(1) Se refiere á una lámina que acompaña á la carta, y que no hemos copiado por no ser necesaria para nuestro objeto, acerca de la cual pone en este mismo lugar la siguiente nota el erudito arqueólogo mallorquin: «Aunque luchando con bastantes dificultades, no he querido dejar de ilustrar mis razones con algunos dibujos que faciliten su comprension. Los números 1 al 4 de la lámina son fondos de fuentes de distintas procedencias: el 1.° del plato núm. 2.050 del Museo Cluny de París, los 2.° y 3.° de dos fuentes de mi coleccion, y el 4.° de una dibujada en la página 381 de la obra titulada *Guide de l'amateur de faiences et porcelaines*, etc., par Auguste Demmin; quatrième édition París, 1873. Los números 5 á 8 son dorsos de platos de diversos tamaños, el 5 propio de D. Miguel Rigo y Clár, el 6 mio, el 7 de D. Ernesto Canut y el 8 de D. Antonio Lampallas. Los 9, 10 y 11 son inscripciones, existentes las dos primeras en fuentes de mi coleccion en disposicion circular al rededor de la pieza, y la última continuada tambien en la núm. 2.050 de Cluny, en dos distintos círculos concéntricos y repetida muchas veces. El núm. 12 es el monograma de Manises copiado de varias piezas, propias de un coleccionista valenciano.

(2) «Regiment de la cosa publica ordenat per lo reverent mestre Francesch eximene — en la inclita ciutat de Valencia per Xrofol cofman alamany. En lo any de la salutifera natiuitat del redemptor senyor Deu nostre Jesucrist Mil. cccc.lxxxxix. á xxviii del més de Jenér.» — Prólogo ó introduccion donde se apuntan las excelencias del reino de Valencia.

La vint e setena es q̃ acis fan algunes coses artificials | les quals donen gran fama á la terra | car son coses fort polides é belles, é qui nos troben communament en altre loch. Axi com dit es comunament la obra comuna de terra q's fa a paterna e á carçre axi co jarres, cantes, olles | teraços | scudelles | cresols | librells | rajoles | teules é semblats coses moltes. Mas sobre tot es la bellessa de la obra de manizes daurada é maestriuolment pintada | que ja tot lo mon ha enamorat entat que lo papa, é los cardenals | é lo princeps del mon | per special gracia la requeren | é stan marauellats que d'terra se puxa fer obra axi excellent é noble.

Fr. Francisco Diago, *Anales del reino de Valencia*, tomo I. Valencia, en casa de Patricio Mey. — MDCXIII, folio 16, columna 2.ª, traduce casi al pié de la letra los párrafos de Eximenes transcritos arriba.

rería de todas clases de Manises, Quarte, Carcer, Villalonga, Traiguera, Biar, Alaquaz, Moncada, etc., pueblos del antiguo reino de Valencia. Marineo Sículo á quien dejo citado, resúme en un capítulo especial de su obra, titulado: «De las vasijas y cosas barro que en España se hacen» la historia cerámica española de su tiempo (fines del siglo XV). En él alaba las obras de barro de Valencia, «que están muy labradas y *doradas;*» menciona luégo las «desta misma arte, de Múrcia y las lozas de diversos matices, elaborados en Murviedro, Toledo, Talavera, Málaga, Jaén y Teruel.» ¿No le parece á V. muy extraño el silencio del minucioso cronista de los Reyes Católicos en lo que concierne á la supuesta fábrica de loza con reflejos ó *dorada* de estas islas?... Yo tengo para mí que dicho autor no hubiera dejado de continuar la fabricacion balear, en su lugar correspondiente, si, como hasta ahora lo han creido algunos, hubiese existido aquí y con la importancia que siempre se ha dado muy justamente á la loza con reflejos dorados, nacarados y cobrizos. Y, teniendo presente este expresivo silencio de Marineo Sículo, ¿no encuentra usted todavía más extraño el de los escritores italianos con respecto á las lozas Manisenses, las cuales, consta por el testimonio irrefutable de Eximenes, Escolano y otros, que eran llevadas á Italia «en baxeles cargados» y se buscaban y encargaban por el Pontífice y los cardenales y los príncipes del mundo, maravillados de que, de tierra, se pudiera hacer cosa tan bella? Esta omision sería injustificada si, á mi pobre juicio, no tuviera la sencilla explicacion que intentaré darle más adelante.

En las numerosas piezas que he visto ó poseo, no se encuentran marcas ni firmas que racionalmente puedan atribuirse á Inca ó á otro pueblo de la isla. En cambio he hallado las que continuó con los números 8 y 5 en la lámina: la primera $\overset{s}{\text{M}}$ puede muy bien decir *Manises*, ni más ni ménos que en la nummismática española $\overset{o}{\text{T}}$., $\overset{o}{\text{M}}$., $\overset{o}{\text{S}}$., $\overset{o}{\text{B}}$., $\overset{\text{R.}}{\text{S}}$., denotan los nombres indubitados de Toledo, Méjico, Santiago de Chile, Bilbao y Santander: la segunda no es difícil que exprese idéntico nombre, pues tambien se acostumbra el monograma en las marcas cerámicas; así, pues, ¿no podria ésta comprender en una sola sigla las letras M., A., N., I., y tal vez además la S?... El monograma de Manises que se ha servido comunicarme D. Francisco Sagrera, aunque algo más complicado, es exactamente el mismo que el que acabo de analizar.

Las inscripciones que señala V. como peculiares de las piezas valencianas *(in principio erat verbum)* son, á mi modo de ver, las que, caprichosamente estropeadas, se encuentran en dos fuentes de mi pertenencia, halladas en esta isla, y en el mismo plato número 2.050 del Museo Cluny, que se tiene por de procedencia idéntica.

Tambien son comunes en Mallorca los ejemplares en que se ven águilas, pájaros y otros animales fantásticos, que V. considera propios de la fabricacion valenciana, así como las piezas en que, á los reflejos metálicos, van unidos detalles decorativos azules. Yo poseo bastantes de una y otra clase, y lo propio acaece á los demás coleccionistas de Palma.

Los *tarros* cilindro-cónicos que V. clasifica perfectamente á Valencia, fueron comunísimos en esta isla, y todavía se encuentran en abundancia, habiendo venido á ella llenos de la renombrada confitura de limoncillos, confeccionada en alguno de los pueblos de su fértil huerta.

Uno de los dibujos que más se hallan aquí, es el que representa malamente grandes matas de claveles y tallos más pequeños de la misma planta, combinados á veces con pájaros, palmeras y otras flores. Ejemplares del mismo género sé que abundan en la Península; yo los he visto en Barcelona, y, procedente de Manises, existe en Palma, en poder de D. Antonio Ribas, una gran placa de loza cobriza con la leyenda «AVE-MARÍA,» y decorada con los susodichos tallos de claveles. Me consta que esta clase de placas es comun en aquel pueblo.

Últimamente, y bajo la fé de mi palabra, aseguro que, mientras en Inca y en otros pueblos del interior de la isla se encuentran con mucha dificultad los ejemplares de que me ocupo, han sido hasta ahora relativamente abundantes en muchos de los pueblos de la costa ó inmediatos á ella: de ellos proceden la gran mayoría recogida por los aficionados y especuladores en objetos antiguos.

Descripcion del magnífico edificio de la antigua diputacion de este reino, y ahora de la Real Audiencia, por D. Francisco Xavier Borrull y Vilanova, Valencia: por D. Benito Monfort, pág. 27. D. Felipe III visitó la casa y al examinar el salon en 22 de Abril de 1632, le hizo el obsequio de regalarle (la Diputacion) 50 platos grandes de Manises *primorosamente dorados*, etc.

Década primera de la *Historia de la insigne y coronada ciudad y reino de Valencia*, por el licenciado Gaspar Escolano—Valencia: Pedro Patricio Mey, 1610 y 1611.—1.ª Parte, columna 678 «...es admirable su barro para hacer azulejos vidriados y ladrillos cocidos como lo vemos en Manizas, Mocada, Quarte, Alaquez, Carcer, Villalonga y Paterna; y señaladamente la obra de *Manizas* se haze con tanta hermosura y lindeza, que en reçambio de la que Italia nos imbia de Pisa, le enviamos nosotros en baxeles cargados la de *Manizas*»

Deduzco de cuanto llevo escrito las conjeturas siguientes: 1.ª El nombre de *Majolica* aplicado en Italia á la loza de todas clases, creo que puede proceder de haberse llevado las valencianas á los puertos de Levante en barcos mallorquines. Entiendo que como éstos fueron en ocasiones en número muy considerable, no teniendo suficiente cargamento con los productos de la isla, se surtirian de otras mercancías peninsulares en los puertos valencianos y catalanes, y ellos mismos, ó prévio el depósito que aquí harian otros bajeles más chicos, los llevarian á los mercados italianos, á donde iria á parar la mayor parte de la cacharrería valenciana de todas las fábricas inmediatas á la costa: así se corrobora la importacion en Italia de la *obra* de Manises, que callan aquellos escritores, pero que revela Escolano diciendo que «en recambio de la (obra) que Italia nos imbia de Pisa le imbiamos nosotros en *vaxelés cargados* la de Manizas.» Los escritores italianos, no siempre muy verídicos, como ya hemos visto, se fijarian más en la nacionalidad de los buques que en la fé de bautismo de la loza misma, y hé aquí la verdadera causa del embrollo que intento deshacer actualmente. De esta indicacion se puede tambien deducir el porqué del más fácil hallazgo de los ejemplares con reflejos en los pueblos costeros de Mallorca, que en las localidades centrales de la isla. Tambien es presumible que el motivo de llamarse *Majolica* toda la loza, y no sólo la de reflejos, fuera porque se importaran á Italia muchas clases de ella.

2.ª Interin no aparezca una conjetura más racional que la precedente, ó datos fijos que destruyan mi raciocinio, debe suponerse que no hubo en Mallorca fabricacion de lozas con reflejos metálicos, puesto que no existe aquí autor, noticiario, documento ni tradicion atendible que lo acrediten, y por consiguiente que todas las piezas halladas ó sacadas de la isla procedieron en su dia de las valencianas, las cuales, con las de Múrcia y Málaga, y quizás con las de Murviedro y Toledo, compartieron en nuestra nacion el monopolio fabril de la brillante loza, cuyos ejemplares tanto se buscan y están en moda en nuestros dias.

Al concluir esta carta, creo un verdadero deber de conciencia manifestar á V., como lo hago gustosísimo, que, á pesar del tono de seguridad con que he redactado algunos de sus párrafos, todos ellos quedan sometidos desde luego al escalpelo de la crítica, al análisis frio é imparcial de los hombres de ciencia, pues estando, como estoy, muy léjos de pretender haber acertado, me consideraré muy feliz si, equivocándome y todo, he ofrecido nueva ocasion de llegar á lo cierto por el camino de la observacion atenta y desapasionada, única cosa que ha procurado emplear en este asunto, su afectísimo servidor que desea ocasiones de ocuparse en su obsequio.»

—Las acertadas conjeturas del Sr. Campaner, que han merecido explícita aprobacion del ilustrado ceramista francés á quien van dirigidas, privan á una region de España de la envidiable gloria que unánimemente la concedian respecto á la fabricacion de objetos de loza con reflejos metálicos, así escritores nacionales como extraños; pero respetando la opinion del diligente arqueólogo mallorquin, creemos debiera esperarse para arrebatar por completo á Mallorca la importante página, que en la historia del trabajo humano se le venia concediendo, á que hubiera mayores datos, que en algun modo confirmen las razones puramente negativas que el Sr. Campaner aduce. A la carencia de noticias expresas y terminantes, está reducido todo lo alegado por tan distinguido arqueólogo, que con una modestia que le honra, y amante de la verdad ante todo, al ver la falta de datos escritos, referentes á las célebres mayólicas de Mallorca, ha preferido privar á su patria de tan envidiable lauro, que seguir dando pábulo al error, caso de que lo fuese. La fuerza de las razones negativas, en buena crítica, ya lo sabe el Sr. Campaner, es muy escasa. El dia ménos pensado un hecho cualquiera, un insignificante descubrimiento, una noticia encontrada á deshora en un rincon de un archivo, puede echar por tierra todos sus ingeniosísimos y bien pensados razonamientos. La gran abundancia de estos objetos de cerámica dorada, que el mismo incrédulo arqueólogo confiesa existen en las regiones de la costa, es un hecho muy importante y que no logra explicar, en nuestro humilde juicio, satisfactoriamente. Donde existe un comercio activo de un producto cualquiera, áun cuando en un principio no sea propio del país de que se exporta, bien pronto aquellos objetos se producen, y mucho más si se hallan condiciones favorables para el desarrollo de la industria que los crea. Dominadas las Baleares por los musulmanes, en relacion directa con sus hermanos de las fronterizas costas del continente, con tierras á propósito para el cultivo de la industria á que nos referimos, llevando sus barcos cargamentos de estos mismos objetos de loza dorada hasta apartadas regiones, ¿qué motivo hay para suponer que los valencianos, los malagueños, los catalanes, los del litoral, en una palabra, y lo que es más hasta los aragoneses y castellanos del interior cultivaran dicha industria, y no lo hicieran los mismos que de sus objetos hacian tan extenso comercio? Que antiguos escritores no la mencionen, repetimos, es razon negativa, sin fuerza ante la lógica de la anterior induccion.

Razonamiento análogo al presente hicimos en la citada monografía acerca del jarron árabe que se conserva en la Alhambra de Granada, escribiendo con tal motivo estas palabras:

« Guiándose por el testimonio de Ibn Batuta que menciona las fábricas de porcelana dorada de Málaga, sin hablar de las de Granada, concluye el anticuario francés que no las hubo en esta última ciudad, ó que si existieron debieron tener poca importancia; añadiendo, como ya hemos visto, que el gran centro de esta fabricacion era Málaga, y que así como exportaba sus productos al extranjero, más naturalmente los podia enviar por el interior del reino, terminando este razonamiento con atribuir, aunque no de una manera absoluta, sino *avec beaucoup de vraisemblance*, segun sus palabras, el célebre jarron granadino, á las fábricas malagueñas.

» Si una razon negativa, como la aducida por Mr. Davillier, fuese bastante para decidir en disquisiciones del género de la que nos ocupa, al texto de Ibn Batuta citado por el diligente escritor francés, pudieran añadirse los siguientes, tambien de autores árabes. En Ibn Aljathib se encuentra un pasaje, mencionado en la página 77 de la *Descripcion del reino de Granada*, publicada por el docto orientalista nuestro querido amigo D. Francisco Javier Simonet, y contenido en la página 5 del texto arábigo de la misma, en que se lee; (prosa rimada):

ومذهّب فخارها له علي الاماكن تبْرِيزٌ «الي مدينة تَبْرِيز»

» *Y su porcelana dorada* (de Málaga) *que se exporta á las regiones* (1) *hasta la ciudad de Tabriz* (2).

» Ibn ó Ebn Said, citado por Almaccari, tomo I, pág. 124, edicion de Leiden, 1855, dice tambien á este mismo propósito, dando noticia de otras fábricas de aquella porcelana dorada, en un punto del litoral hasta ahora no mencionado, Almería, anteponiéndolo á Málaga:

ويُصنع بها [بمرسية] وبالمرية وبمالقة الزجاجُ الغريبُ العجيبُ وفخّارٌ مُزَجّجٌ مذهّبٌ

» *Y se fabrica en ella* (Múrcia) *y en Almería y en Málaga el vidrio peregrino*, *admirable*, *y una porcelana vidriada dorada.*

» Tampoco estos dos autores hablan de Granada; pero su silencio no es razon bastante para privar á esta localidad de la legítima gloria que le pertenece en la historia de la cerámica hispano-mahometana; porque la omision de una noticia no puede servir, en buenas leyes de crítica, para fundamentar la negacion de la misma. En los textos que acabamos de citar se encuentra la más palmaria demostracion de esta verdad. Ni Ibn-Batuta, ni Ibn-Aljathib, mencionan las fábricas de porcelana dorada de Múrcia y de Almería; y sin embargo, en otro escrito árabe hallamos testimonio indudable de su existencia en estas últimas ciudades. Si por el silencio de aquellos autores hubiésemos negado la fabricacion de dicha porcelana en Almería y Múrcia, habríamos cometido un error que algun dia hubiera señalado el texto de Ebn-Said.

» No puede, por lo tanto, deducirse que en Granada dejase de haber fábricas de cerámica durante la dominacion mahometana, del silencio del primero de dichos escritores árabes, único que cita el diligente Mr. Davillier, ni es presumible carencia de una industria tan importante en la capital del reino, donde con tanto esmero se cultivaban las artes industriales, y donde naturalmente habian de tener más inmediata aplicacion, por ser la opulenta y fastuosa corte de la dinastía naserita, durante la cual, el último período de la dominacion árabe en nuestra patria, lucha contra su fatal destino, llegando Granada al apogeo de su grandeza, como hermosa doncella á quien consume y aniquila enfermedad mortal, aparece radiante de hermosura y rica de inteligencia y de sentimiento en los últimos dias de su rápida marcha sobre la tierra.

» Cierto es que no conocemos texto alguno árabe, como los trascritos, en que se mencionen las fábricas de cerámica granadinas; pero, como dice acertadamente el citado Sr. Simonet, en carta que conservamos, « allí, con más

(1) Es decir, á diversas y apartadas regiones.

(2) *Tabriz*, Tebriz ó Tauriez, ciudad de Persia. Aquí hay un juego de palabras entre *tabriz*, exportacion, y *tabriz*, tal ciudad.

motivo quizá que en Málaga y otros puntos, debió haber semejante fabricacion, por ser la capital del reino naserita y por los jarrones y otros restos que aún quedan.» ¿Quién puede asegurar que el dia más inesperado no se encuentre otro pasaje de autor árabe, hoy no conocido, como el de Ebn-Said, que nos ha demostrado la fabricacion de dicha porcelana en Almería, que hable de ella refiriéndose á Granada?»

Todos estos razonamientos son aplicables al caso presente; y nuestro querido amigo el Sr. Campaner nos permitirá que, hasta que presente nuevos datos en que apoyar sus conjeturas, no nos atrevamos á despojar á Mallorca, tan resueltamente como él lo hace, del renombre que venía disfrutando por sus fábricas de loza dorada. Más conforme á la razon es, encontrándose los mallorquines en iguales ó mejores condiciones que los valencianos y del interior, conjeturar se dedicaran al cultivo y perfeccionamiento de una industria de cuyos objetos hacian tan activo y fructuoso comercio, que suponer llevasen á la isla como en depósito los referidos objetos, yendo á buscarlos á las costas ó al interior; y natural era que esta fabricacion se extendiese más por la costa que por las localidades centrales de la isla, atendiendo á la mayor facilidad que de este modo habia de encontrarse en la carga de los buques.

El que hoy no se conserven fábricas de la misma clase de loza, nada prueba: tampoco subsisten ni rastros siquiera de la misma fabricacion en Múrcia, ni en Murviedro, ni en Calatayud, ni en Teruel, ni en Jaen, ni en Málaga, ni en Almería, y en todos estos puntos las hubo, segun el testimonio, ya de autores árabes, ya de cristianos, ó de irrefragables documentos, desde hace muy poco tiempo conocidos.

VI.

El exámen de los diferentes objetos de cerámica hispano-mahometana que han llegado hasta nuestros dias, nos demuestra, sin género de duda, la influencia directa que en esta fabricacion ejerce el arte persa, así en las formas generales de los vasos y de los platos, como en la parte ornamental de los mismos.

Pocos son, en verdad, los ejemplares puramente de la dominacion musulmana en nuestra patria, que puedan presentarse como documentos de estudio en este proceso histórico; pero basta con algunos de ellos para justificar nuestro aserto, viéndose todavía la misma tradicion persa en los platos ya mudejares.

El célebre jarron de la Alhambra, el que acabamos de adquirir en el Museo, y un notabilísimo plato, tambien hace poco comprado por el mismo establecimiento, de época marcadamente árabe los tres objetos, nos están demostrando los orígenes iranios de esta industria en nuestra patria. En el de Granada vemos, no sólo en la manera de estar dispuestos los ornatos, sino en los elementos constitutivos de ellos, caractéres que ya hemos visto en los monumentos de cerámica persa. Allí se encuentran los antílopes, y en la copia de plantas, aunque extremadamente fantaseadas, graciosas flores de anchas y revueltas hojas, á las cuales, así pueden haber servido de original plantas acuáticas, como el tulipan, tan querido de los iranios; elemento decorativo que constituye el adorno principal del jarron recientemente adquirido por el Museo, y lo mismo del notable plato árabe, que tambien allí se custodia, y á que hace poco hicimos referencia.

En los tarros dorados que con tanto acierto menciona el Sr. Campaner, forman los claveles el principal elemento decorativo, como ya vimos tambien sucedia en las cerámicas del Iran; y hay una série de platos de adornos azules sobre fondo blanco cubierto de menuda labor de color acaramelado, de aquel moreno sépia que tambien encontramos en las obras persas, cuyos platos llevan por principal y característico adorno animales, ya tomados directamente de la naturaleza, ya fantaseados, todos ellos pintados con azul oscuro, obras en las cuales, á pesar de hallarse inscripciones ó imitaciones de ellas, ya cristianas, que nos indican ser obra del período mudejar, se ve marcadamente la influencia persa, sin más que recordar lo que llevamos dicho acerca de las obras de cerámica de aquella oriental region, en el capítulo tercero del presente estudio.

En la parte técnica, principalmente industrial, se notan igualmente hasta defectos de fabricacion en unas y otras obras que las relacionan entre sí. Allí vimos que el exceso de materia vítrea, ó el no haberla sabido colocar sobre la plasta blanda, producia la aglomeracion de ella en determinados puntos, y por consiguiente una superabundancia del esmalte ó capa vítrea que alteraba la nitidez y limpieza del conjunto, ya á manera de gotas, ya presentando la

superficie rugosa y desigual, y esto mismo se nota en el jarron granadino y en el adquirido recientemente por nuestro Museo. Los colores ocrosos, moreno-oscuro ó de sépia, y el azul, ya turquí, ya cobalto, son los preferidos, en uno de los más importantes grupos de las obras de cerámica persas, y con estos es tambien con los que se forma todo el ornato de ambos jarrones, del plato árabe, y de los otros mudejares con representaciones de animales que dejamos citado.

No cabe dudarlo. De cuantos ejemplares de loza hispano-mahometana se conservan, donde se ve más claramente que en ningunos otros la tradicion persa, es en el grupo que acabamos de mencionar, á cuyo frente se hallan los dos magníficos jarrones, únicos hasta hoy en el mundo, de que pueden enorgullecerse los museos de Granada y Madrid.

Y sin que se nos tache de exagerado amor de patria, ¿en qué region de las varias que dominaron los mahometanos en España, pudo y debió ejercerse más directamente la influencia persa? Indudablemente en el reino granadino. En la ya citada monografía sobre el jarron árabe de la Alhambra, decimos tambien á este propósito: «En el antiguo reino de Granada sobre todo, la influencia oriental tuvo que ser mayor siempre que la africana, por el orígen de las gentes que lo poblaban. En el repartimiento de tierras y ciudades hecho despues de la definitiva conquista del Andálus, por los mahometanos, hubieron de tenerse presentes las condiciones especiales del territorio, para que guardase analogía con el país de donde procedian las inquietas tribus que habian de poblar la nueva patria. Así fué, que en aquel reparto general tocó á los caballeros de Damasco, que tanto se habian distinguido en la pasada lucha, la hermosa Granada, cuya nevada sierra les recordase las cimas del Líbano, y cuyo hermoso cielo, sus montañas del *Sol* y del *Aire*, y sus valles del Darro y del Genil trajesen á la memoria de aquellas gentes los lugares donde trascurrieron los hermosos dias de la infancia. Repartidas las tierras de Iliberis y Garnatha entre los nuevos pobladores, bien pronto fundaron numerosas aldeas en las márgenes del Genil, y considerando aquella provincia como su nueva patria, la llamaron país de Damasco. Al mismo tiempo otras tribus *venidas de Persia y Siria*, se habian establecido en Loja; y en Baza, Úbeda y Guadix, guerreros cathanies, yemenitas y egipcios. Con la noticia de estos repartos y de la feracidad de las tierras, acudieron á nuestras comarcas en grandes caravanas multitud de familias de Oriente, que enlazándose con sus hermanos facilitaron más y más la completa dominacion del islamismo.»

Si á esto agregamos que los principales objetos del indicado grupo de loza hispano-mahometana, se han encontrado en el antiguo reino granadino, no debe causar extrañeza que á esta misma region refiramos aquellos que presentan iguales ó análogos caractéres, y de los que no se sabe á punto fijo la procedencia.

Pero el antiguo reino granadino era muy extenso (1), y es necesario precisar dentro de él las diversas ciudades donde estuvieron establecidas las renombradas fábricas, pues ya hemos visto que las hubo indudablemente en Málaga y Almería, por el testimonio de autores árabes, así como en Jaen por el de Marineo Sículo, cuando dice: «*Y en Jaen hay buenas vasijas de toda suerte*», palabras que nos indican la gran importancia de aquel centro de fabricacion. Nosotros fundados en las razones poderosísimas de induccion que presentamos en la citada monografía, añadimos á los nombres de estas ciudades el de Granada, y hasta nos atrevimos á considerar como de la misma capital de los naseritas el célebre jarron de la Alhambra. Ni verbalmente ni por escrito hemos visto contradicha esta opinion, por más que no todos estén conformes en la carencia de reflejos metálicos que nosotros encontramos en aquel magnífico objeto de la cerámica granadina, carácter especial que encontramos en él, y que le hace diferenciarse del

(1) El territorio de Granada bajo la dominacion de los naseritas comprendia casi el mismo que hoy conserva la provincia, con más alguna parte de las de Jaen, Córdoba, Sevilla y Cádiz; sus tres ciudades principales y centros de otras tantas comarcas, eran Granada, Málaga y Almería, que desde entónces han venido conservando, con escasas alteraciones, su antigua importancia, límites y jurisdiccion. Las fronteras de aquel reino en la época de su mayor apogeo, aunque variando algunas veces á causa de las contínuas guerras, empezaban al O. entre Gebal Tharec, hoy Gibraltar, que era á la sazon de los Benimerines de África, y el rio Guadiario, llamado con este mismo nombre por los árabes; desde allí, dirigiéndose hácia el NE., abarcaban casi toda la Serranía de Ronda, con los pueblos de Jimena, Zahara, Torre de Alhaquin, Olbera, Pruna, Hardalez y otros que luégo conquistaron los cristianos; despues pasaban por encima de Estepa, Archidona, Hiznajar, Rute, Priego, Alcalá la Real, Locubin y Alcaudete, confinando con los pueblos de Osuna, Poley, hoy Aguilar, Cabra, Luque, Martos y Jaen, que se tenian por el rey de Castilla: desde allí, siguiendo siempre en la direccion del E., pasaban por encima de los Villares, la fortaleza de Tiscar, Cambil, Pegalajar, Jodar, Quesada, parte del adelantamiento de Cazorla y Sierra de Segura, Huescar, Los dos Velez, Blanco y Rubio, por donde partian límites con Lorca en el reino de Múrcia, Tahál, Huercal-Overa y otros pueblos hasta cerca de Hins Áquila, hoy las Águilas, entre este puerto y el rio Almanzora. Todo el demás circuito del reino era marítimo, desde las bocas del mencionado rio, hasta el Estrecho de Gibraltar, teniendo en tan dilatada costa muchos puertos y gran comercio con África, y áun con el Oriente y algunas naciones cristianas vecinas al Mediterráneo (*a*).

(*a*) Simonet, en su obra, *Descripcion del reino de Granada bajo la dominacion de los naseritas, sacada de los autores árabes.*

no ménos célebre de Fortuny, con vivos reflejos metálicos, jarron que nosotros atribuimos á las fábricas malagueñas.

El que acaba de adquirir el Museo, ofrece tambien la misma singularidad. Labrado como toda la loza de su clase, no presenta reflejo metálico, y si en algun punto parece dudoso tenga alguno, es tan ténue que más parece consecuencia natural de la clase de vidriado con que está cubierto, que hecho intencionalmente.

Pero ántes de que entremos en el análisis crítico de esta bellísima obra de cerámica, justo es que ofrezcamos á nuestros lectores su descripcion, cuya exactitud podrán comprobar con la lámina que acompaña á esta monografía.

VII.

El magnífico jarron, que nos ocupa, mide $1^{m},34$ de altura por $0^{m},65$ de diámetro en la parte más ancha, que corresponde precisamente al nacimiento de sus preciosas y características asas, que como en el de Granada más pudieron llamarse alas ornamentales. Barro cocido, blancuzco, y no rojizo como el de Granada, forma la pasta blanda, cubierta de un barniz vítreo ó vidriado, bastante terso, pero que presenta la irregularidad de haberse aglomerado gran cantidad de materia vítrea hácia uno de los lados en la parte superior de la curva junto al cuello, aunque no en toda la extension de la circunferencia, sino en uno de los frentes que determinan las asas ó alas, y cerca de una de ellas. La causa de aquella aglomeracion de materia vítrea, que resulta como derramada en el indicado sitio, parece haber sido el excesivo empleo de fundente en el cuello, lo cual produjo, que al verificarse la coccion resbalase por las líneas del cuello la materia vítrea de aquella parte de la vasija, y líquida se extendiera sobre la capa ya vitrificada de la curva, que habia fundido ántes por su mayor proximidad al fuego, como parte mucho más saliente. Este defecto de fabricacion debió ser muy difícil de evitar á los artífices de las comarcas granadinas, donde en nuestro juicio se hicieron tanto este vaso como el de la Alhambra, porque este último adolece de la misma falta, y áun en mayor escala, que el de nuestro Museo.

Sobre una estrecha base de $0^{m},13$ se levantan las paredes de este vaso, ensanchando gradualmente en elegante curvatura para buscar el mayor diámetro, que alcanza en el máximo desarrollo de la curva los indicados $0^{m},65$, desde cuyo punto vuelve á estrechar la curva más rápidamente, para recibir el segundo cuerpo formado por el esbelto cuello de esta bellísima vasija. La curva de esta parte inferior, presenta todavía en su perfil mayor elegancia y esbeltez que el del célebre jarron de la Alhambra; pero la composicion de su decorado varía en mucho, pues aquél aparece dividido en zonas por una faja con inscripcion en el sentido de su anchura, y en el que hoy examinamos se ve toda la superficie labrada con fajas verticales, separadas entre sí por otras mucho más estrechas, azules, que vienen á confluir á un anillo tambien azul, que rodea la parte inferior del vaso, muy cerca de su base; fajas y anillo azules, que para que resultasen más ligeras llevan labores de aquella tinta de ocre oscuro ó melado, que encontramos en el vaso de la Alhambra, formando las de las fajas verticales ángulos entrantes y salientes á manera de *zic-zac*, y las de abajo siguiendo en sentido recto y horizontal la curva del jarron.

Las fajas más anchas, circunscritas por las más pequeñas azules, que acabamos de describir, tienen todas un fondo blanco, sobre el cual se destacan en las centrales de los frentes adornos azules, tambien de ataurique, cuyo elemento principal son hojas fantaseadas, recordando las de los tulipanes, en la misma forma y con el mismo carácter que las repetidamente usadas en adornos de estilo árabe-granadino, y principalmente en el medallon inferior central del otro jarron de Granada, y sobre todo en el interior de sus asas ó alas, en el espacio comprendido entre las inscripciones que llevan á manera de bordura. Las otras fajas tienen sobre el fondo blanco labores tambien de ataurique, formándose con las hojas que resultan en blanco figuras que recuerdan las líneas generales de la tradicional piña, como sucede en las dos fajas inmediatamente cercanas á la de labores azules, mientras en la tercera, contando desde esta central, las labores de color melado ó sépia oscuro se adornan con labores de ajaraca.

Sobre este primero y principal cuerpo se levanta el cuello, que, como en el de la Alhambra, abandonando la línea curva que conserva en sus zonas inferiores, se presenta en facetas y acampanado, con vueltas, molduras y mensulillas del mejor efecto. Las primeras zonas de este cuello, empezando como es natural en la parte en que se une á la gran curva del vaso, están determinadas por fajas horizontales, á manera de escocias y mediascañas, con filetes, y

otras fajitas más estrechas, del mismo color sepia, ya indicado. Entre una y otra zona azul, queda un espacio más ancho, todo él del mismo color ocroso, pero que deja en hueco, en el fondo blanco, una inscripcion arábiga, de la cual habremos de ocuparnos más adelante. Otra zona, tambien circular, pero estrechándose hácia arriba para buscar la elegante línea general del cuello, entrante por esta parte, se levanta sobre la faja azul fileteada de sepia, que limita por encima la leyenda antedicha; zona cubierta sobre el barniz blanco de preciosa *lacería*. Nueva faja ó moldura azul en el centro, relevada á los lados con sepia sigue luégo, y encima arrancan las facetas, que armonizándose con las fajas del cuerpo principal están separadas entre sí por otras más estrechas acanaladas y azules, con junquillos á los lados del color sepia ocroso que ya hemos visto, y que forma con el azul todo el adorno del vaso. Los frentes de estas facetas presentan labores de ataurique, bien blancas sobre fondo ocroso en las centrales, bien de este último color sobre fondo blanco en las laterales. Estas facetas como es natural, por la forma acampanada que tiene la boca, son más anchas por arriba que por abajo. A manera de cornisa saliente sobresale el borde, sostenido por mensulillas pareadas, que ligeramente se prolongan hasta unirse con los junquillos ya indicados: los espacios que median entre una y otra ménsula formando techillos, están pintados tambien con dibujos del mismo estilo que todo el vaso, viéndose entre ellos trazos, que aunque no con mucha claridad, semejan letras árabes.

Las alas ó asas, de la misma forma que las del jarron granadino, aunque ménos verticales, pues se separan de esta línea por la parte superior, dando mayor belleza al conjunto, están adornadas en sus frentes por precioso ataurique, cuyas hojas y tallos azules, aunque fantaseados, recuerdan tambien las hojas del tulipan, como principal elemento decorativo; y presentan estas dos asas la singularidad de no ser sus dibujos completamente iguales en la combinacion, sino que ofrecen variedad, resultando, sin embargo, entre el de una y otra asa la más perfecta armonía.

Los frentes planos de estas asas ó aletas apoyándose sobre la curva de la vasija y enlazándose al cuello con un escuson flordelisado, forman admirable contraste con las superficies curvas de la vasija, demostrando el buen gusto del desconocido artista, autor de la bellísima traza de esta notable obra de cerámica.

Para que resultase con mayor ligereza y como si se hubiera querido imitar la delicada filigrana, en que tanto sobresalieron los árabes españoles, los fondos blancos llevan como una segunda y menudísima labor formada con pequeños tallos, graciosamente combinados y trazados con el mismo color de sepia, y las hojas azules van tambien festoneadas con una segunda línea de pequeñísimos arcos con puntos en los centros, línea que sigue la ondulacion por la parte interior de las hojas azules del ataurique.

El estado de conservacion en que tan notable objeto se encuentra sería perfecto, á no faltarle la parte superior de una de las asas, y sino tuviera algunos desconchados en la cubierta vítrea, producidos por fuertes rozamientos y acaso por la accion de los agentes físicos, que hayan ejercido su influencia sobre la superficie de este vaso, en los diferentes puntos donde se haya encontrado hasta el de su último yacimiento, en que segun informe de su anterior poseedor D. Vicente Juan y Amat se encontró, en cierto paraje, que no hemos conseguido determine concretamente, si bien diciéndonos que lo fué en la provincia de Jaen, ya cerca de la de Albacete.

La grande analogía que existe entre este jarron y el de Granada, así en las líneas generales como en los elementos de ornamentacion y en la *manera* de ella, nos hicieron creer, al ver el primer apunte, enviado por D. Paulino Saviron al señor Ministro, que este vaso pudiera ser hermano del de la Alhambra, y hasta hecho en las mismas fábricas granadinas. Pero la diferencia del barro, y su *yacimiento*, han modificado nuestro juicio, haciéndonos conjeturar que se fabricára en alguna de las artísticas alfaharerías de Jaen; de aquellas que, segun el testimonio de Marineo Siculo, ya citado, producian *buenas vasijas de toda suerte*, en cuya frase quiso comprender lo mismo las de reflejo metálico, que aquellas que no lo tenian; pues esto se infiere clarísimamente de la manera con que está redactado el párrafo de aquel célebre escritor, y que, para no exponer á dudas á nuestros lectores, trascribimos literalmente como se encuentra en el capítulo que lleva por título: *De las vasijas y cosas de barro que en España se hacen* (1). Dice así: «Hácense tambien en España vasijas y obras de barro de muchas maneras, y cosas de vidrio. Y aunque en muchos lugares de España son excelentes, las más preciadas son las de Valencia, que están *muy labradas y doradas*. Y tambien en Murcia se hacen buenas de *esta misma arte*, y en Murviedro y en Toledo, se hace y labra mucho y muy rezio blanco, y alguno verde, y *mucho amarillo, que parece dorado:* y esto es para servicio, porque lo más preciado

(1) Edicion de 1533, en Alcalá, en casa de Miguel de Eguía

es lo que está vedriado de blanco. Tambien en Talavera se labra muy excelente vedriado blanco y verde: lo cual es muy delgado y sotilmente hecho y hacense vasijas de muchas y diversas maneras. Tambien en Málaga se hacen muy buenas. Y *en Jaen hay buenas vasijas de toda suerte*, y en Teruel se hacen muy excelentes y más hermosas que las otras. El vidrio mejor de toda España es lo que se hace en Barcelona. Hacese tambien en muchos lugares de Castilla, á los quales tiene ventaja Cadahalso, de donde se provee casi todo el Reyno. Lo que en otros lugares se hace, aúnque bueno, lo dexo de contar por no ser prolixo.»

Es pues indudable que el diligente y verídico cronista que alcanzó á ver todo lo que refiere, despues de mencionar porcelanas, ya doradas, ya blancas, ya verdes, ya amarillas, dice que en Jaen se hacian *muy buenas vasijas de toda suerte*, lo cual claramente indica que eran de todas las clases que anteriormente acababa de mencionar.

Tenemos, pues, como puntos de apoyo de nuestra conjetura: primero; el yacimiento del jarron que estudiamos en la provincia de Jaen: segundo; el dato irrecusable de Marineo Sículo, que nos demuestra que en Jaen se hacian muy buenas obras de cerámica de toda suerte: tercero; el barro de que está formado el jarron, que tiene el mismo color y es parecidísimo á cierta clase de barro blanco de que se hacen hoy vasijas y alcarrázas en diferentes puntos de la provincia de Jaen: y cuarto; el arte que dió sér á esta notable obra de cerámica el cual pertenece por completo al período granadino ó naserita, hasta en los más pequeños detalles ornamentales.

Su grande semejanza con el de Granada, nos indica comunidad de procedencia y relacion íntima entre los artistas que labraron uno y otro vaso, como naturalmente habia de haberla entre los de Granada y Jaen, comarcas que, por su grande proximidad, han ofrecido siempre iguales ó afines caractéres en las diversas y múltiples manifestaciones de la inteligencia humana; notándose, como es natural, en la segunda la influencia de la primera, por su mayor importancia como capital del reino y emporio de la civilizacion mahometana al terminar la dominacion en nuestra patria de los hijos del desierto.

La inmediata relacion que existe entre el jarron que nos ocupa y el de Granada, fué la que nos hizo creer, como ya indicamos, que pudiera haber sido labrado el del Museo de Madrid en la misma fábrica que el de la Alhambra, considerado este último por nosotros como de fábrica que existiera en la misma capital del reino granadino; pero nos ha apartado de esta creencia la diversa calidad del barro de una y otra vasija. El de Granada, examinado con el mayor detenimiento y analizado, se encuentra que es una mezcla de la arcilla ferruginosa del Cerro del Sol y de la plástica y amarilla del rio Beiro; mientras en el del jarron de Madrid se encuentra sólo una arcilla plástica y blanquecina, como la que sirve hoy, segun ya hemos visto, para labrar diversos objetos de barro en la provincia de Jaen, aunque sin barniz vítreo. Por esta causa, y al encontrar tan cerca de Granada noticia de haberse fabricado en la época de los árabes, en Jaen, *buenas vasijas de toda suerte*, al saber que en aquella provincia habia sido encontrado el jarron que hoy enriquece nuestro Museo, y al ver en él el mismo estilo artístico que en el de la Alhambra, surgió en nuestro espíritu la sospecha de que pudiera haberse hecho en las fábricas de Jaen.

Confirma nuestra creencia respecto á las fábricas granadinas y de Jaen, la existencia del otro gran fragmento de jarron, tambien árabe, que se conserva en el Museo provincial de Granada, y que reproducimos al principio de esta monografía, labrado precisamente en zonas verticales, como el que hoy estudiamos, con restos, aunque escasísimos, de labores menudas y del mismo color ocroso ó acaramelado que se encuentra en el jarron de la Alhambra y en el de nuestro Museo, viéndose en el arranque de las asas y del cuello que sus líneas generales habian de ser las mismas que las de uno y otro, y próximamente tambien igual su altura.

Dijimos que uno de los caractéres propios de los dos magníficos jarrones, tantas veces repetidos, era el de no tener propiamente reflejos dorados, y hoy no podemos ménos de insistir sobre este punto. Examinados con el mayor detenimiento uno y otro, si alguna vez se encuentra algo que se parezca á reflejo, ó es el resultado de la misma nitidez del barniz vítreo, ó de la calidad plumbo-estanífera de éste, la cual produce, áun sin la voluntad del alfaharero, ese ligerísimo reflejo, hasta en obras de las más comunes y ordinarias que se hacen en la actualidad para el uso diario. No es el reflejo dorado intencional, que ha valido á esta clase de porcelana el nombre de dorada, y que constituye el principal valor de tal clase de platos y otros objetos de cerámica, por sus hermosos cambiantes, ya nacarados, ya dorados, ya cobrizos, y la multitud de tintas intermedias, pero siempre de metálico brillo, que en tales objetos se encuentran. El artista que labraba estos objetos, buscaba el efecto y el precio para su obra, no en las líneas generales ni en las que formaban el ornato de los mismos, sino en las hermosas irisaciones, en los brillantes reflejos, para obtener los cuales hacía uso de metales en combinacion con los que generalmente constituyen el barniz plumbo-

estanífero. Más que artista, el que tales obras producia, puede considerarse como industrial y químico, mientras el que labraba y decoraba los hermosos jarrones de la Alhambra y de nuestro Museo, era artista verdadero, que buscaba el efecto en las artes del diseño y que lo obtenia, así con las grandiosas y magníficas líneas generales de su obra, como con las del ornato que las realzaba y enriquecia, sin cuidarse para nada de que hubiera ó no elementos en el compuesto de la vitrificacion de las que resultasen reflejos metálicos.

Y que existia esta diferencia entre unos y otros, entre unas y otras obras, nos lo testifica el mismo Marineo Sículo tantas veces citado; pues mientras dice que en Valencia se hacen objetos dorados, en otros puntos nos indica que se labraba *mucho amarillo que parece dorado;* por donde se ve que existia la diferencia que nosotros notamos, pues en efecto, como ya dijimos en la Monografía sobre el jarron granadino, el brillo del esmalte en los puntos en que el artista puso color ocroso más ó ménos amarillo, puede producir error, que desaparece sin embargo tan luego como se examina cuidadosamente y se compara con el del verdadero reflejo metálico; y creemos los objetos que forman el grupo en que sobresalen los dos magníficos jarrones tantas veces repetidos, de Granada, ó de las cercanas fábricas, y no de Málaga, porque la loza que en aquella ciudad marítima, como en Múrcia, y en Almería se elaboraba, consta segun hemos visto de irrecusables testimonios árabes, que era dorada.

VIII.

Para completar el presente estudio nos falta dar á conocer el resultado de los trabajos prestados con el propósito de interpretar la inscripcion que, como ya hemos visto lleva en el cuello el jarron que estudiamos. Entendidos arabistas apenas consiguieran conocer otra cosa que algunas letras, y acaso presumir alguna palabra; pero la perspicua inteligencia de nuestro muy querido y sabio amigo D. Eduardo Saavedra, ha logrado descifrar aquellos caractéres, si bien con la modestia propia del verdadero sabio, no dándose por satisfecho completamente de su interpretacion hasta que el gran arabista español y maestro, más ó ménos directamente, de todos los que cultivan en nuestro país el difícil idioma árabe, dé su autorizado parecer. El Sr. Saavedra añade, y con fundamento, al remitirnos su interpretacion, que el estilo poético es difícil siempre, y que cuando los versos se hallan con las parabras cruzadas como en laberinto, y además saltado el esmalte en algunos puntos, es facilísimo caer en errores que son disimulables, cuando de antemano se confiesan. El dístico que forma la leyenda de nuestro gran vaso, debe estar tomado de otra composicion más larga, pues carece de los caractéres rítmicos del principio de una composicion.

Hé aquí la lectura que encuentra el sabio académico:

كل عين بافرسى اكامل سلسال   فيزيد دمل كثير وعز لسان
فيلبد ذكر السعد و الكلة ما   حتل اصباح و امسا سعد اوان

Toda fuente brota pareciendo la más perfecta corriente y acrece benignidad abundante y excelentes dichos
Y afirma el recuerdo de la felicidad, y de la pobreza que desvaneció mañana y tarde la fortuna del tiempo.

IX.

Como apéndice al presente estudio, por lo relacionado que se encuentra con la adquisicion de este magnífico objeto de cerámica, y para ejemplo de los poseedores de otros objetos, que lo posponen todo al lucro y la ganancia, copiamos en este lugar las palabras de la Memoria con que el ya citado D. Paulino Saviron y Estévan daba cuenta al Ministro de sus gestiones para adquirir tan notable obra de arte, en union de otros monu-

mentos no menos importantes, procedentes de las excavaciones del Cerro de los Santos, que obraban en poder del citado Sr. Amat.

Despues de ir designando el jarron y las demás antigüedades que se deseaban adquirir, dice así:

«Estos son, Excmo. Sr., los importantes objetos que poseia D. Vicente Juan y Amat, que despues de reflexivo exámen consideré muy dignos del Museo Arqueológico Nacional. —Pregunté al expresado señor cuánto pretendia por su enajenacion para el Estado, y me contestó, que no cederia toda la coleccion ménos de veinte y dos mil duros. No me inmutó la exigencia.—Hícele presente que estaba en el caso de ser consecuente con el Gobierno, que en otras ocasiones le habia pagado semejantes objetos y premiado su patriotismo; y no se manifestó ajeno á un arreglo, si bien bajando poco de tan exagerada cifra.—Acto contínuo, y sin pérdida de tiempo, con el fin de aprovechar la marcha del correo, saqué en cinco minutos un apunte del jarron, que remití, no tan detallado como deseara, por la premura del tiempo, pero suficiente quizá para que V. E. formara juicio de la importancia del objeto.—Lo mismo hice al siguiente dia respecto á las estátuas más notables.—Continuadas han sido las conferencias que he tenido con el Sr. Amat, siempre manifestándole los buenos propósitos de V. E. por satisfacer el importe de los objetos que debian pasar á ser propiedad del Estado, pero que tuviese en cuenta la precaria situacion del Tesoro en las presentes circunstancias, y que éste no fuera motivo para que privase á nuestro país de la posesion de lo que sólo á la patria pertenece.—Debo hacer presente á V. E. que en esta ocasion, como en otras que habia tenido el gusto de tratar con el Sr. Amat sobre adquisiciones para el Museo, se ha mostrado á grande altura en generosidad, patriotismo y respetuosa consideracion al Gobierno. Solícito, por no faltar á estos buenos sentimientos que tanto le enaltecen, ha dado la prueba principal rechazando, como lo ha hecho durante mis negociaciones, las diferentes ofertas que le propusieron varios particulares, ofertas, que, á no dudarlo, halagáran la condicia de quien no piense como el Sr. Amat.—Es indudable que despues de mis indicaciones y patrióticos consejos, debió establecerse una lucha en la conciencia del señor Amat, entre el deber que le inspiran sus buenos sentimientos, no desmentidos, y sus intereses pecuniarios, muy mermados por recientes pérdidas en cercanas especulaciones. De aquí resultó la propuesta que él hizo, y puse en conocimiento de V. E. de que se avendria á percibir una cantidad de 4.000 duros en metálico, y otra en papel ó tierras pertenecientes á bienes del Estado, siendo ésta en cantidad mayor.—Le hice saber la contestacion de V. E. participándole que se habia echado mano de cuanto podia disponerse en metálico, y resultaban 3.000 duros en suma, orillando cuanto se referia á papel y bienes del Estado; pero recompensando su desinterés la encomienda de Cárlos III, libre de todo gasto, algunos objetos de los que hubiere duplicados en el Museo, y las gracias en la *Gaceta* por su generoso porte.—No llenaba las aspiraciones de Amat la anterior proposicion y no hubo medio de que la admitiese sino se aumentaba la cantidad de los 3.000 duros con la equivalencia al papel y á las tierras que habia pedido.—Así las cosas, cuando entraron á cooperar en este asunto los señores conde de Valencia de Don Juan y el Padre D. Cárlos Lasalde, amigos de D. Vicente Juan y Amat, excitándole con sus buenos consejos á que verificase la cesion en la forma propuesta por V. E.—Fundado, como es natural, en su buena amistad con los expresados señores, siempre esperó mejoramiento en lo ofrecido, admitiendo gustoso los argumentos que se aducian en bien del país, las artes y las ciencias, consideraciones todas que él no olvida; pero esta esperanza, por su parte, dilataba mucho la terminacion del asunto y consideré prudente dar fin en la entrevista del dia 6 del presente manifestándole las últimas decisivas órdenes que habia recibido.—Le expuse terminantemente que el Gobierno le ofrecia: 1.° Pago al contado de 3.000 duros; concesion de la encomienda de Cárlos III, libre de gastos; publicacion en la *Gaceta* de las gracias por su atencion patriótica con el Gobierno, en bien de las artes; y por último, aquellas gracias que se pidieren á V. E. y fueren de dar, adquiridos los objetos del Sr. Amat por el Estado.—Mal sentó á dicho señor esta extrema proposicion. Quedaban frustradas sus esperanzas; y la entrevista fué ágria y espinosa. Algunas veces llegué á dudar de la adquisicion de los objetos; y redoblé mis consejos y excitaciones, con el empeño que el asunto merecia. Despues de dos horas de prudentes consideraciones por mi parte, y negativas de la suya, que luchaba entre el deber de buen español y sus propios intereses, me dijo que no tendria inconveniente en ceder los objetos en la manera indicada, si se consignasen, además, 2.000 duros, aunque fuera á pagar á largos plazos. Contesté que nada podia manifestar á V. E. despues de lo expuesto, y sí únicamente influiria lo posible, despues de verificado el contrato de cesion, para que el Gobierno se inclinase á premiar el generoso desprendimiento del Sr. Amat, su honradez y espontánea resolucion. Me preguntó si tenia seguridad de que conseguiria la segunda cantidad, y le contesté que no, y si tan sólo esperanza. Llevado entónces de un arranque de entusiasmo propio de él, me dijo: «Todos ustedes son

amigos mios y tengo probado que siempre prefiero al Museo en las cosas de interés. Cedo los objetos bajo las bases que V. me ha dicho, y sólo deseo que el Gobierno tenga muy en cuenta el sacrificio que hago en este momento en bien de mi patria: justo es que se me atienda concediéndome, áun á largos plazos, la indicada cantidad de 2.000 duros. Si así sucede, tengo en mi poder objetos de importancia (romanos) que con gusto regalaré al Museo.»—Dí las gracias al Sr. Amat en nombre de V. E. como iniciador de este asunto; y luégo en el del Museo y del país, que siempre recordarán con gratitud el relevante servicio que acaba de prestar.—Acto contínuo firmamos los dos el expresado contrato, que debe ratificarse en ese Ministerio; y satisfecho de su accion, y yo no ménos que él, tratamos del pronto embalaje».

¡Ojalá la conducta del modesto industrial de Yecla, tuviese muchos imitadores, y no viésemos á cada momento, con mengua de nuestro orgullo nacional, pasar á enriquecer los Museos extranjeros, sólo por ciego afan de lucro de los que los poseen ó de los que las adquieren para especular con ellas, nuestras más ricas joyas históricas ó artísticas.



[illegible] [illegible] M. Mateu [illegible]

ENSEÑA TOMADA A LOS ALMOHADES, EN LA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA.

[illegible] hoy se conserva en el Monasterio de las Huelgas, junto á Burgos.

([illegible] Ancho [illegible])

PINTURAS

SOBRE

MATERIAS TEXTILES

CON APLICACION Á INSIGNIAS CORTESANAS Y MILITARES

TIRAZ DE HIXEM II. ENSEÑA DEL MIRAMAMOLIN MUHAMMAD AN-NASIR EN LA BATALLA DE LAS NAVAS,

POR EL DOCTOR

DON FRANCISCO FERNANDEZ Y GONZALEZ,

Catedrático de término en la Universidad Central, é Individuo de número de la Real Academia de la Historia.

(1)



Entre los inestimables tesoros guardados, con especial esmero, en el selecto departamento de antigüedades, que luce en los salones de la Real Academia de la Historia, atrae las miradas del estudioso, al par que demanda consideracion privatísima cierta manera de liston ó faja de lana, esmaltada de caprichosas representaciones en colores verdes, rojos y azules, donde se ofrecen los restos de labor peregrina, en que alterna lo entretejido con lo bordado, y sobre todo un fondo liso y sin recamo alguno, el cual, con mostrar al presente, en lo general, un matiz oscuro y amarillento, descubre, por más de un sitio, que debió distinguirse en lo antiguo por la nitidez de su blancura.

Fragmento de un objeto difícil de clasificar á primera vista, presenta en la actualidad las dimensiones de 1^{m},30 de largo, por 0^{m},40 de ancho; y aunque su estado de conservacion diste de ser inmejorable, abierta la tela por unos lados, desecha por otros la trama, y rota y estragada, particularmente en los extremos, nadie le atribuiria, por la mera contemplacion, antigüedad extraordinaria. Porque el tejido de lana, de que está formado en su mayor parte, es fino y delicado á maravilla, en términos que puede disputar el aprecio á los mejores que se labran en los talleres de nuestra adelantada industria, y por lo que toca á las figuras y á los bordados de realce, puesto que dejan no poco que desear, en cuanto al dibujo; no así en la mano de obra, que revela en todos los pormenores muy consumada destreza. Aun en el respecto extricto de tales representaciones, si bajo la impresion de elevada cultura y de exquisito sentimiento estético pudieran desestimarse, en algun modo, indisculpable sería, por parte del anticuario, el prescindir de materiales interesantes para juzgar los modelos ideales pictóricos de un pueblo y de una época, en cuanto trascienden á obras industriales importantísimas. La que reseñamos al principio de esta monografía ofrece

(1) Este adorno es copia exacta del que, estampado sobre tafilete rojo, ocupa el centro de la cubierta de un códice árabe de Ben-Aljatib, perteneciente al distinguido orientalista Sr. D. Pascual Gayangos.

nueve medallones en labores de seda, con sendos objetos representados, que procuraremos describir y explicar, no sin desconfiar de que nuestras interpretaciones logren, en todas sus partes, el acierto apetecible.

Aparece en primer término, á comenzar la consideracion por la izquierda del que mira, la figura que representa un hombre sentado en un taburete, á la manera oriental, con cabello largo y repartido á un lado y otro de la frente; la derecha mano extendida y la izquierda en actitud de descansar en una manera de cetro, que muestra un objeto como globo en la parte inferior. Sigue el dibujo de una señora con cofia y collar, que es lo mejor figurado, y tras estas maneras de retratos, las pinturas de un leon azul con una mancha roja; de una cigüeña ó gallo con una culebra en la boca; de un leon, como el anterior, pero sin mancha; de otro gallo, y de dos cuadrúpedos mal conformados, cuya verdadera representacion no se averigua.

Difícil sobre manera la interpretacion de figuras tan caprichosas, rayaria en lo imposible el puntualizar la verdadera fecha de tan peregrina reliquia de los tiempos que pasaron, si el bordado que, á manera de dos orlas paralelas, circuye la parte superior y la inferior de estas representaciones, no ministrase al objeto documentos interesantísimos.

Si se contemplan de cerca tales orlas ó cenefas, bordadas de realce en color blanco, demuestran, sin ningun género de duda, sendos renglones arábigos, en caractéres cúficos, dispuestos cada cual en sentido inverso, cuya lectura, igual en ambos, es de esta suerte:

بسم الله الرحمن الرحيم البركهُ من الله واليمنَ والدوبم للخلافه (1) الامام عبد الله هشام المويد بالله امير المومنين

En el nombre de Dios clemente y piadoso. La bendicion de Dios, la paz y la duracion para el Califato del Iman Abdal-lah, Hixem, Almuyad bil-lah, príncipe de los creyentes.

No era menester documento más cumplido y fehaciente para puntualizar la época á que rigurosamente pertenece el objeto que nos ocupa; pues recibido universalmente como de dominio de la historia general que el reinado de Hixem II parte términos, en lo tocante á su duracion, con los años 366 y 403 de la hégira (977 al 1013 de J. C.), contadas las fechas de su proclamacion y de su desaparicion más comprobada, merced á tan preciosa noticia, puede conjeturarse, con no despreciable fundamento, que el personaje representado con cetro, cuyo extremo inferior se apoya en un globo, es el mismísimo Hixem II, y áun que la dama aderezada con cofia y collar sea la sultana *Sobeya* ó Aurora, madre del príncipe y gobernadora del reino, durante la minoridad prolongada de Hixem II, princesa de grandes talentos y ascendiente, cuya confianza, depositada en el caudillo ausorita, el poderoso ministro y capitan Omeya Muhammad Almanzor, dió pábulo á la maledicencia y murmuraciones de los muslimes. De su representacion al lado del monarca, cual si realmente compartiese la autoridad suprema, se ha de colegir, además, bajo razonable supuesto, que la tela se labró en vida de la poderosa sultana, lo cual corrobora, á mayor abundamiento, la bendicion que se lee sobre el Califato más bien que sobre la persona singular del monarca, contra todo vulgar respeto y tradicional costumbre.

Permanecen, con todo, cual enigmas, oscurísimos y casi indescifrables á la averiguacion ordinaria, las explicaciones relativas á los animales simbólicos que figuran en los dibujos y bordados del resto de la tela. Porque si es cierto que la representacion del leon logra singularísima importancia en los emblemas y armas de los españoles cristianos, durante los siglos posteriores, ofreciéndose de antiguo empleada, no sólo en la escultura y pintura rudimentaria de los árabes orientales, sino muy particularmente entre los muslimes de la Península Ibérica, y áun siendo por demás notorio que, gallos labrados de bronce y otras materias, se hallan descritos con frecuencia en las relaciones de los historiadores árabes de Córdoba y Granada, guardan silencio tan apreciables memorias, en la parte de ellas que nos es conocida, acerca del vínculo de interés, que fuera dable existiera entre su interpretacion simbólica y los hechos, que se suceden en el Califato de Hixem II. Sólo, á título de suposicion aventurada, parando la atencion en la mancha de sangre con que parece matizada la representacion del leon, y atenta la conjetura plausible de que, con anterioridad á los tiempos de recibirse su interpretacion heráldica, se confundia en la pronuncia-

(1) Ofrécese en tal forma en el texto, puesto que pueda ser en lo probable equivocacion ó error del artífice en lugar de للخليفة *para el Califa*.

cion española que oian los muslimes, el nombre romano de la ciudad de los Ordoños con el del fiero dominador de las selvas; pudiera recibirse como no exento de probabilidades el que, en el siglo x de nuestra Era, se jugara á la contínua con el sentido de su representacion simbólica, aludiendo el leon herido, manchado de sangre, á la entrada del caudillo amirita en la corte de Don Bermudo II, así como el que carece de esta particularidad, á la alianza y seguridad del reino leonés, sumiso y confederado. Con igual timidez apuntaremos que el caballo alado, reminiscencia de la mitología persiana, simboliza quizá el genio de la Victoria, que protege las empresas de Aben-Abi-Amer; la cigüeña con la serpiente en la boca, el triunfo del Califato sobre rebeliones intestinas; el gallo, la vigilancia de los gobernantes; el leon suelto y los otros dos animales, la paz concertada con el reino de Leon y con los Estados africanos.

Mas dejadas aparte estas conjeturas, que, á probarse, fijarian la fecha de la tela en cuestion, entre la toma de la ciudad de San Marcelo por Aben-Abí-Amer y la muerte de la princesa Sobeya no parece de todo punto inútil para la averiguacion de ella, con ser de mayor interés bajo el concepto propiamente arqueológico, el exámen de las circunstancias de su hallazgo, junto con el destino más plausible que ha debido tener este objeto, dada la naturaleza de sus labores y las costumbres recibidas, comunmente entre los árabes andaluces.

Yace á la orilla del Duero, en la provincia de Soria, una villa réciamente fortificada, teatro en el siglo x de frecuentes sitios y contiendas militares; á que dió orígen su situacion importantísima, asentada en los términos y fronteras, entre el país dominado por los muslimes y el que iban rescatando, con su esfuerzo, los moradores cristianos. Llamáronla aquéllos Castro-Moros, quizá por la tribu africana que la señoreó en los tiempos de la conquista; entre los cristianos honrada la memoria de un Santo, se conocia como actualmente bajo el nombre de San Estéban de Gormaz. Allí detrás del altar mayor de una de sus iglesias actuales, no hará veinticinco años que se halló una especie de arqueta pintada, la cual abierta con cuidado reveló la existencia del antiguo pedazo de tela, que nos ocupa. Difundida la noticia del hallazgo fué llevado al exámen de personas inteligentes, los cuales advirtiendo los caractéres árabes de la inscripcion de la cenefa, lo reputaron desde luego trofeo militar de verdadero estandarte ó bandera de muslimes, conquistada por los de San Estéban á los moros en alguna reñida batalla.

La opinion, en verdad, no parecia absurda ni de comprobacion imposible, pues aunque ni nuestros anales ni los de los árabes refieren ningun hecho de armas, acaecido en las cercanías de aquella villa, durante el gobierno de Almanzor, en que saliesen airosos los contrarios, ni era por otra parte de rigor que el devoto autor de la oferta lo hubiera conquistado en aquellas mismas inmediaciones, semejantes ejemplos de donativos de preseas granjeadas en las guerras fueron á menudo el orígen de la conservacion de jóyas preciadísimas en la relacion artista y arqueológica, segun conocen ya los lectores del Museo de Antigüedades. Con todo, reconocido por nuestro ilustrado orientalista D. Pascual Gayángos, sin atreverse á despojarle del carácter de trofeo que tal vez haya tenido, adelantó la idea de que fuese parte de un vestido de mujer ó de algun palaciego, de los que tenian el privilegio de vestir el linaje de telas bordadas con el nombre de los príncipes, designado con el nombre de *Tiraz* (طراز) entre los árabes. Sobremanera aceptable la opinion sustentada en este punto por el docto arabista, séanos lícito recordar en corroboracion de ella, un interesantísimo testo sobre este asunto tomado de los *Prolegómenos* de la Historia Universal, debida al insigne crítico árabe Aben-Yaldun, y que incluyó tiempo há el insigne De Sacy en su *Chrestomathia árabe:* «Entre los usos, dice el diligente historiador africano, que en diversos imperios contribuyen á realzar el lustre de la soberanía, existe el de ponerse, ora el nombre de los príncipes, ora ciertas señales que han adoptado de una manera especial en la misma tela de los vestidos, destinados á su uso, en seda ó brocado. Tales palabras escritas deben dejarse ver en el tejido mismo de la tela, y ser trazadas con hilo de oro, ó á lo menos, con hilo de color diferente del que se muestra en los del fondo. Las vestiduras reales se hallan guarnecidas comunmente con tal labor de tiraz. Es un emblema de dignidad consagrada exclusivamente al soberano, á las personas, que desea honrar y á las que otorga la investidura de cargos de importancia.» Despues y por vía de advertencia, añade el mismo escritor, que los omeyas españoles tuvieron palacios para guardar el tiraz con talleres, donde se labraba, costumbre que sólo se interrumpió en España bajo el imperio de los sectarios de Abd-el-mumen, habiéndola restaurado despues en el reino de Granada los fastuosos Benu-l-Ahmares (1).

(1) *Chresthomathie árabe*, t. II Ibu Chaldum, *Notices et Extraits*, t. XIX, pág. 66.

En resolucion, todo mueve á inducir que la tela hallada en San Estéban de Gormaz, más que bandera ó insignia militar propiamente dicha, debió ser distintivo palaciego de algun caudillo árabe ó arabizado, de cuya vestidura formó parte á guisa de ceñidor ó faja, habiendo sido depositado en la arqueta de que va hecha mencion, por circunstancias difíciles de determinar, á la altura que logran los estudios relativos á este oscuro período de la historia de España en la Edad-media.

Pero si el estado incipiente de tales averiguaciones no nos permite fijar dichas particularidades, con el aparejo necesario para fundar seguridad crítica, indisculpable sería, por otra parte, que dejáramos de apuntar aquellos hechos fehacientes, que pudieran suministrar alguna luz á semejante propósito.

En dos épocas distintas llegaron los ejércitos de Almanzor, segun las memorias conservadas por los historiadores arábigos (1) al pié de la renombrada fortaleza de Castro-Moros, con la resuelta intencion de debelarla, ya para asolarla al objeto de destruir aquel baluarte de la independencia castellana, ya para entrarla ó simplemente rendirla. Cae la fecha de la primera hácia el año 988 de Jesucristo, época en que el Hagib de Hixem II, se detuvo aunque sin fruto delante de los muros de la villa, cercándola con numerosa hueste sacada de Córdoba y engrosada con importantes refuerzos, capitaneados por los gualíes más valerosos que gobernaban las coras septentrionales del imperio musulman en la Península Ibérica. Término fué de la segunda, posterior á aquella en seis años, la entrada que hizo Almanzor en San Estéban de Gormaz acompañado de tropas castellanas.

En ninguna de ellas registran los anales coetáneos, ni mencionan los posteriores, ningun lance sangriento ocurrido en las cercanías de la codiciada fortaleza, el cual explique satisfactoriamente la existencia del trofeo en la localidad donde aparece, pues malograda en parte la primera con la defeccion de Abdallah, hijo del general muslim cuya pujanza se debilitó á favor del conde D. García, hubo de terminar con arreglos pacíficos, y si bien es cierto que en la segunda ocupó Almanzor á San Estéban, Clunia y otros castillos, lo verificó sin desenvainar espada y á nombre de D. Sancho, hijo del conde de Castilla, el cual se habia alzado contra su padre.

Mejor se avendria con las memorias existentes, el recibir que pudo pertenecer dicho objeto á cualquiera de los mencionados próceres, Abdallah y Sancho, cuya entrada en San Estéban, en los dias de rebelion contra sus padres respectivos, parece de todo punto averiguada, y cuyas ropas es harto probable fuesen ofrecidas despues á la iglesia como objetos dignos del templo por la aventajada perfeccion, que representaban en el cultivo de las artes industriales. Favorecen esta conjetura las circunstancias especiales que concurren en el gualí Abdallah y en el hijo del conde Garci-Fernandez, como que, perteneciente el primero á la familia del poderoso ministro del Califa, é investido del mando de un ejército, tenia cargo y autoridad en que el uso del tiraz era indispensable; y aliado y sometido el segundo á Hixem, de quien no tenia reparo en admitir las fortalezas entradas por Almanzor, con obligacion de tributo, sobrábanle títulos para obtener una distincion que explicaria, sin violencia alguna, la existencia y paradero de tan inestimable presea. No se crea, por tanto, que desechamos en absoluto, como exenta de toda probabilidad, la opinion sustentada por otros, en lo de que el objeto reseñado sea trofeo de campaña ó despojo del enemigo; explicacion que puede ser legítima, aunque ménos verosímil y un tanto remota; porque en rigor de verdad, áun siendo imposible que haya ocurrido con los pormenores que le atribuyen algunos de nuestros historiadores la batalla llamada de Calatañazor (2), no sería difícil rastrear, hácia la época que se le señala en el órden cronológico, algunos movimientos en la frontera, favorables á las armas de los cristianos; los cuales, por otra parte, no dejarian perder, segun razonable verosimilitud, la ocasion favorable que les presentaba la enfermedad de Almanzor, al atravesar este cau-

---

(1) Véase á Dozy, *Histoire des Musulmans*, t. III, páginas 212 y siguientes.

(2) Por lo que toca al *Chronicon* del Ovetense escrito poco despues de la fecha en que se coloca el suceso, guarda silencio sobre la renombrada pelea, limitándose á referir las pérdidas de los muslimes con estas únicas sencillas frases. «Igitur propter peccata memorati Principis Veremundi et populi, Rex Agarenus, cui nomen erat Almanzor una cum filio suo Abdalmelchet et cum Christianis comitibus exulatis, disposuerunt venire et destruere Legionense Regnum..... Sed Rex coelestis solita pietate memorans misericordiae suae ultionem fecit de inimicis suis, morte etenim quadam subitanea et GLADIO, ipsa gens Agarenorum coepit assidue interire et ad nihilum quotidie devenire.» Más explícita la *Historia Gótica* escrita por el arzobispo don Rodrigo dos siglos despues, refiriendo el encuentro entre el ejército de los muslimes y el de los cristianos mandados por Vermudo II, García el Trémulo y Garci-Fernandez en Calatañazor describe así su desenlace: «Quumque sese mutuis caedibus invasissent maxima pars cecidit de exercitu Agareno, tamen nocteis tenebris intercepto, neuter neutri cessit campum et tanta strage comperta suorum, bellum in crastino timuit restaurare. Unde et de nocte fugiens quum venisset ad vallem Borge Corexi, dolore vexatus animam exhalavit, et ad Medinam quae Coelum dicitur est delatus. Quumque dies crastina illuxisset exercitus christianus putavit Arabes ad proelium reversuros, sed quum tentoria vacua hominibus conspexissent et spolia varia occuparunt. Comes, autem, Garcias Fernandi viriliter insecutus eos, qui caedem evaserant, fere usque ad internecionem delevitter, Almanzor autem, qui semper invictus fuerat, tanto dolore prosternitur, ut a die proelii neque cibum neque potum sumpserit, donec diem conclusit extremum.» Lib. V, cap. XVI.

dillo, las tierras de Castilla, enfermo y en hombros de sus soldados, caminando en son de retirada durante catorce dias, hasta que murió en Medinaceli (1).

Bajo semejante supuesto, no podria graduarse de imposible que algun guerrero vecino de San Estéban, enriquecido en la lid, ó en las tiendas abandonadas por el enemigo, con tan interesante despojo, lo ofreciese en los altares del Dios de las batallas, conservándose en su templo hasta nuestros dias, como signo del triunfo de aquella modesta cultura cristiana española sobre la fastuosa civilizacion y las artes del Oriente.

Pero si faltan datos auténticos para comprobar el orígen y destino propio del *Tiraz* conservado por la Real Academia de la Historia, no ocurre lo mismo con otro objeto, tejido de labor singularísima, testimonio igualmente del progreso industrial de los muslimes que dominaron en la Península Ibérica, y el cual, con ceder verdaderamente la palma á aquel monumento indumentario en la antigüedad, que lo avalora, le excede sin duda alguna, así por su importancia histórica indisputable, como por lo exquisito y generoso de su preciado trabajo artístico.

A poca distancia de la ciudad de Búrgos, en la vega que se extiende á la parte de acá del rio Arlanzon, se irguen á la vista majestuosas fábricas, á maravilla sólidas y antiguas, en cuya santa aplicacion de hospital y monasterio, parece impresionarse, el que las contempla y estudia, con el suave aroma de aquella calumniada Edad-media, tan rica en sacrificios como fecunda en instituciones, que juntan en agradable consorcio los intereses morales y religiosos de toda la humanidad con los intereses nacionales.

En aquel ameno retiro, preferido con tanta frecuencia al bullicio de las fiestas cortesanas por ilustres princesas de Castilla, no ménos que en el hospital y hospedería, abiertos á los peregrinos de todas las naciones, ha creido ver una crítica poco ilustrada, y en cierto modo egoista, la reparacion necesaria de faltas cometidas, la expiacion de los pecados de un pueblo, de un rey, sinceramente arrepentidos de haber atraido sobre sí la dolorosa prueba de la derrota de Alarcos; sencilla y gloriosa la historia documentada, nos ofrece el acta de donaciones otorgadas á aquella fundacion ocho años ántes de verificarse la desgraciada pelea. Una reina ilustre labraba en 1187 el monasterio que, por su amenidad, habia de llamarse de las Huelgas, mientras su esposo cuidaba de instituir un hospital con destino europeo. Tan ilustres fundaciones granjeaban no poca reputacion á los clarísimos príncipes D. Alfonso VIII de

(1) El autor de esta monografía se ha propuesto discutir y dilucidar con la extension apetecible, en un trabajo especial consagrado al objeto las memorias de los escritores cristianos y de los árabes, acerca de la muerte de Muhammad Ben Abi Amet, conocido por Almanzor, y sólo á ley de imparcialidad despues de haber tocado ligeramente la cuestion, bajo el punto de vista de los historiadores cristianos, juzga oportuno presentar por ahora el texto correspondiente del biógrafo Aben Al Abbar, el cual es como sigue:

وكانت وفاته سنة اثنين وتسعين وثلثماية خرج غازيًا وقد وقع في مرضه الذى مات فيه فاقتحم من تلقاء مدينة طليطله ومرضه يخف وقتا ويثقل اوقاتا وقويت عليه العلّة بارض قشتيلة فاتخذ له سَرير من خَشب يُحمَلُ علي اعناق الرجال قطع بذلك اربعة عشرة يوما حتى وصل الي مدينة سَالم فوجّه ابنهُ عبد الملك يخبر هشام بما ترك عليه اباه وتوفي ليلة الاثنين لثلث بقين من شهر رمضان من السنة المذكوره

Ocurrió su muerte (la de Almanzor) el año trescientos noventa y dos (de la hégira) Salió á hacer razia contra el enemigo, á la sazon que estaba ya acometido de la enfermedad que le llevó al sepulcro, y se dirigió apresuradamente á atacar á Medina Toletula (Toledo), pero su enfermedad se le aliviaba por un momento para agravarse en otros, y habiéndosele aumentado la dolencia en tierra de Castela (Castilla) hubo necesidad de disponer para él un lecho de madera donde fuese conducido sobre los hombros de los soldados. Así caminó catorce dias hasta que llegó á Medina Celi Despues partió su hijo Abdelmelic para informar á Hixem del estado en que habia dejado á su padre el cual murió en la noche del lunes á tres por andar del mes de Ramadan, correspondiente al año referido

Traduciendo ámpliamente Casiri la expresion اقتحم que significa á la letra *praeceps temerarius ubivit, aggressus est* «acometió apresurada ó arrebatadamente» interpreta (*Bibliotheca Escurialense*, t II, pág. 50, col 2 que haciendo la guerra contra el rey de Galicia, quien habia osado venir á sitiar á Toledo, sobrevino á Almanzor aquella dolencia, motivo de su muerte. Sin acudir á semejante comentario la letra del texto debido á un biógrafo encomiasta del hagib se presta á sérias reflexiones. ¿Qué significa el silencio acerca de su entrada en Toledo señalado blanco de la expedicion comenzada? ¿Cómo le vemos despues á tantas jornadas de la antigua capital visigoda en la parte septentrional de España? ¿Tendria que abandonar aquella empresa, para acudir á otra de mas calificado peligro? ¿Como se explica por otra parte que el poderoso conquistador de Leon y Compostela, aquél que tenia tantos condes cristianos á su servicio, tuviese que caminar catorce dias por tierra de Castilla, sin poder descansar hasta Medina-Celi, y que buscase para dar la vuelta la frontera oriental, como si la frontera castellana hácia la cora de Toledo, y el espacio comprendido entre el Duero y el Tajo le fuese enteramente inaccesible? Pues si Abdelmelic no acudia á Córdoba para obtener socorros, ¿cómo se comprende bajo otro respecto que abandonase á su padre moribundo, sólo para participar al Califa que el insigne caudillo estaba enfermo?

Castilla y Doña Leonor de Inglaterra, mereciendo un recuerdo honroso de su nieto D. Alfonso X, quien las celebraba con satisfaccion en una de sus cántigas:

E pois tornous a Castiella,
De si en Burgos moraba,
E un hospital facia
El, e su moller labraba
O Monasterio das Olgas.

Pero como observa juiciosamente Florez (1), no puede escatimarse al mismo Alfonso VIII el lauro de haber mandado labrar este insigne monasterio, por más que deba recibirse, segun deja entendèr la cántiga el arzobispo D. Rodrigo (2), que siguió para ello las inspiraciones de su ilustre esposa Doña Leonor de Inglaterra.

De cualquier modo que sea la predileccion de ambos esposos por aquella su fundacion preciadísima, se significó desde el principio, buscando en ella uno y otro, solaz y esparcimiento en los dias de descanso que constituian sus huelgas, con que se dió nombre al edificio, y escogiéndola para lugar de sus sepulturas donde se muestran actualmente. Allí, como en santuario favorito, depositaron los dos príncipes alhajas de singular precio, y no pocos despojos de los ganados en sus gloriosas expediciones contra la morisma, por el héroe de la batalla de las Navas. Todavía, llegado el 16 de Julio, aniversario de la gran victoria alcanzada por Alfonso VIII contra Muhammad-Annasid-Miramamolin de los almohades, se ve tremolar desde la clave toral del presbiterio una tela de extraordinaria antigüedad y muy vistosa, que segun tradicion no interrumpida es una insignia conquistada al soberano que mandaba las huestes de los muslimes, en aquella porfiada y memorable lucha en que quedó cerrada para siempre al poderío musulman la escarpada cordillera de montes que separa á Castilla de Andalucía.

Es un paño de forma rectangular y no pequeñas dimensiones, el cual mide al presente, á lo largo, 3^{m},3 por 2^{m},20 de ancho. El color del fondo, que es carmesí vivísimo, desaparece por algunas partes bajo frecuente recamo de oro, con el cual alternan otros bordados amarillos, verdes, blancos y azules, labrados generalmente á realce con buen gusto y mano destrísima en el reproducir con exactitud, pasmosa variedad de dibujos, donde se combinan líneas geométricas con adornos de flores, hojas é inscripciones arábigas, apareciendo tambien como de mano diferente, no ajena en verdad á este linaje de primores, aunque evidentemente como obra posterior y sobrepuesta en tres medallones pequeñísimos, sendos leones morados, más afines por cierto en la figura con las representaciones de este animal usadas en Castilla durante los tres últimos siglos de la Edad-media, que con las meramente simbólicas y convencionales que suministran el tiraz de Hixem II y las esculturas de la Alhambra. Compone el todo un cuadrado central, al que ciñen por uno de los lados diez franjas ó listas de adorno, y por el paralelo cuatro. Igual número de orlas rodea la figura geométrica por los otros lados, pero en el opuesto al que ofrece las diez mencionadas, se halla además una manera de fleco como de tres dedos de largo con ocho cabos ó extremos, donde sobre medallones dorados se ofrecen otros blancos más pequeños con sendas inscripciones en el carácter de letra arábigo, que suele llamarse mogrebino.

De semejante disposicion se infiere que el paño ha debido labrarse para estar pendiente en sentido de su mayor longitud, por manera que lo terminado en flecos corresponda á la parte de abajo, colocacion naturalísima que es la usada aún generalmente en las solemnidades, en que se muestra al público.

Por lo que toca al centro del cuadrado, destácase en él una figura circular, á modo de disco, con estas palabras en caractéres árabes semi-cúficos:

يتعدد بساقانه

Permanecerá en sus tiendas:

las cuales forman parte de no escasa multiplicidad de adornos, figurados principalmente por ocho líneas que se combinan entre sí para dar origen á dos cuadrados, que al cortarse sobrepuestos en forma romboidal, dejan todavía

(1) *España Sagrada*, tomo XXVII.
(2) *Historia Gótica.*

espacio en su interior, para la representacion de otros adornos y dos figuras geométricas semejantes, aunque menores, donde se ofrece elegante labor de lacería, á que se prestan los trazos de algunas líneas quebradas, alternando con éstas el ornato de varias flores trifólias, y descollando sobre el todo una manera de rosa en medio.

Decora la parte exterior del disco airosa cenefa de poco ancho, con el bordado que suele llamarse de ojos de perdiz, y más afuera otra de mayor anchura, compuesta de medallones enlazados unos con otros y adornados de estrellas y flores trifólias, los cuales constituyen tambien el ornato del cuadrado principal que contiene el mencionado disco, mostrándose figurados cabalmente en los puntos de union del adorno de uno y otro, á derecha é izquierda y en la parte inferior sobre medallones, cuyo correspondiente en la parte superior se halla ocupado por la representacion de una guirnalda de cuatro flores trifólias, distinguiéndose por lo característico del dibujo los tres leoncitos morados que hemos tenido ocasion de reseñar anteriormente.

Ni aparecen ociosos tampoco en la ornamentacion de la tela, los motivos indicados por los cuatro ángulos del cuadrado principal, en lo que permanece en cada uno fuera del disco cuya descripcion precede, pues aparte de la delicada labor abierta en el tejido, la cual los rodea por todas partes, muéstrase en ellos gracioso arabesco de singular gallardía, con hojas y cálices de flores primorosamente representados.

Mas lo que tiene singular importancia para nuestro propósito, es el dibujo de cuatro franjas ú orlas como de $0^m,4$ de anchura, las cuales circuyen exteriormente los lados del cuadrado principal, no sin dejar cuatro espacios en las esquinas, cubiertos de airosas labores de lacería, que representan en cada uno sendas guirnaldas de flores, y dos maneras de cuadrados que se cortan romboidalmente.

Sobre la orla, que rodea el lado superior se lee claramente este texto alcoránico, bordado de realce con gruesas letras mogrebinas de color azul, y trazo elegantísimo:

يَا أَيُّهَا ٱلَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنجِيكُمْ مِن اَذَابٍ أَلِيمٍ*

¡Oh creyentes! yo os haré conocer un empleo del dinero (mercancia, atijarevia)
que os libre de castigo doloroso (1).

En la paralela del inferior, trazada con igual carácter de letra, se ofrece este otro, tomado de la misma azora ó capítulo del *Alcorán* intitulado الصّفّ (*Assaf*) ó el órden de batalla:

...... تَجْرِى مِنْ تَحْتِهَا ٱلْأَنْهَارُ وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِى جَنَّاتِ عَدْنٍ ذٰلِكَ ......

......*debajo de los cuales corren rios y en habitaciones amenas de los jardines de Eden, esto......* (2).

Inscripciones en letras de tamaño algo menor, tambien en color azul, pero de distinta forma de letra, que es asimismo mogrebina, aparecen en las franjas de los otros dos lados, aunque por los desperfectos de la labor, perdida y estragada al presente en varias partes, sólo se dejan entender algunas palabras.

En la del lado inquierdo se muestra, con todo, distintamente en caractéres moriscos muy diminutos, esta inscripcion importantísima.

كمال هذا سنة اربعة وثلثين و خمساية

Acabóse cumplidamente esto (la labor) año *quinientos treinta y cuatro* (de la hegira: 1140 de J. C.).

La inscripcion más considerable, así por las dimensiones de las letras arábigas como por el del espacio que ocupa, es sin embargo una colocada sobre cierta manera de greca, formada por cuarteles de líneas partidas, con estrellas en medio, la cual corre por encima de la franja superior descrita, abrazando además en el sentido de su anchura toda la extension del paño.

(1) *Alcorán*, Azora LXI, aleia ó versículo 10.

(2) Falta el principio del versículo, que dice de esta suerte: «Dios os perdonará y os dará entrada en jardines...» y el fin: «es una felicidad grande.» *Ibidem*, aleia 12.

Fórmanla tambien caractéres de los llamados mogrebinos, y su lectura es como sigue:

بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمان الرحيم صلى الله

......*en Dios de Satanás, el apedreado* (1). *En el nombre de Dios piadoso y clemente. La bendicion de Dios sea......* (2).

Más arriba y cerca del extremo de la tela por esta parte, entre dos cenefitas de bordado lucen unos tarjetones, que enlazan labores intermedias con estrellas en el centro. Sobre aquellos, que son en número de siete, aunque sólo se muestra el fin del primero y principio del último, parecen representadas en letras cursivas de no nada fácil lectura las siguientes inscripciones:

لله وحده] [رب العالمين الرحمن الرحيم] مالك يوم آلدين] [اياك نعبد واياك نستعين] [اهدنا آلصراط آلمستقيم] صراط آلذين أنعمت
عليهم] [غير آلمغضوب عليهم ولا آلضالين] [الحمد .. ...

......*á Dios único*] [*Señor de los mundos piadoso y clemente*] [rey del dia del juicio] [A tí adoramos é imploramos tu auxilio] [Guíanos por el camino recto] [Por el camino de aquellos, á quien otorgastes tus favores] [No por el de aquellos, contra quienes te moviste á ira (3)] ni contra los extraviados] [Alabanza...... (4).

Finalmente en las siete maneras de medallones blancos en que terminan los flecos, se leen alabanzas á Dios sobre algunos de aquellos de sus atributos, en que más se exaltan sus loores, al decir de los muslimes. Puesto que las más de estas inscripciones sean casi indescifrables, por lo diminuto y estragado de la letra cursiva negra que ofrece lo entretejido, nuestra lectura en cuanto á los primeros de la derecha es de esta suerte:

العالى لا اله الا هو الصمد لا يلد ولم يولد

(Dios)......altísimo, no hay divinidad sino él. Es eterno, no engendró ni fué engendrado (5).

Lejos de contradecir la descripcion del objeto el orígen nobilísimo que la tradicion le atribuye, concierta en lo capital con sus afirmaciones, pudiéndose inferir de todas sus particularidades, que el objeto ha sido labrado para uso de los muslimes en África ó en España, hácia el año 1140 de Jesucristo, fecha en que comienza á lucir con esplendor inusitado el brillo de las conquistas del grande Abdelmumen, inmediato sucesor de Almahdi, fundador de la secta é imperio de los Almohades. La legitimidad de estas deducciones, tan racionales y evidentes como rigurosamente fundadas, no excluye, por tanto, el admitir, en el concepto de verosímil, la equivocacion sobre los usos y genuinas aplicaciones del trofeo reseñado, en especial si se considera el frecuente olvido que ha señoreado la sociedad española en cuanto á la historia y hábitos militares y civiles de aquellos muslimes, que fueron en parte sus enemigos en la pelea y en parte sus dominadores.

Temeridad sería, por el contrario, á la altura que logran hoy, por fortuna, los estudios orientales en Europa, y particularmente en la Península Ibérica, el recibir á la ley de puntuales todas las tradiciones vulgares, sin depurarlas en el crisol de la crítica de las interpretaciones vanas é inadmisibles, que no conforman con las relaciones de los analistas muslimes, ni de los historiadores cristianos. Y puesto que por bandera ha sido tenido y reputado gene-

(1) Segun tradiciones árabes, á que alude con frecuencia el *Alcorán*, queriendo el Diablo tentar á Abraham, fué apedreado por este patriarca.

(2) Falta el principio de esta plegaria musulmana, que comienza: «Me refugio» y el fin: «sobre nuestro señor y dueño Muhammad el profeta honrado y sobre su familia y amigos salud y paz.»

(3) Juntando la última palabra á las del principio, tenemos toda la azora primera del *Alcorán*, con la sola diferencia de añadirse la palabra «único» para dejar entero el lema «Alabanza á Dios único,» propio de los almohades, y trocado el puesto de las últimas palabras del primer versículo, que se han reunido á los del segundo. Pretendian los moriscos españoles que la division de esta azora en siete versículos ó partes, la hacía semejante á la oracion dominical de los cristianos.

(4) Entienden los comentadores del *Alcorán* que con tales términos se denigra á los judíos, significándose por la palabra *extraviados* los cristianos, de quienes pretendia el falso profeta Mahoma haberse apartado en todos sus ritos y sectas de la puntualidad y rigor de la ley de Nuestro Señor Jesucristo.

(5) Pertenecen las últimas palabras á la azora CXII, intitulada التوحيد *Atteguahid ó la unidad de Dios*, atributo cuya defensa intentaron extremar los almohades.

ralmente el objeto cogido á los almohades, que guardan como preciado trofeo las religiosas del monasterio de las Huelgas, lícito nos será aducir á la discusion en este punto lo que sobre banderas muslímicas, y en especial de los almohades, leemos en escritores árabes perfectamente informados y sobremanera doctos.

«Desde el principio del Califato, dice el ilustre historiador crítico de los musulmanes (1), las banderas ó estandartes, emblemas esencialmente guerreros, han sido empleados sin interrupcion entre los muslimes, continuándose aún la costumbre de atarlos á un asta, cuando se emprende una guerra ó una expedicion de importancia. Practicábase así en tiempo del profecta, y se trasmitió este uso á los primeros Califas, sus sucesores... Pero cuando el Califato se trocó en reino, alterada la condicion de los Califas, ambicionaron las pompas del mundo y los placeres. Rodeados de libertos persas y griegos, naturales de imperios que existian ántes del establecimiento del Islam, gustaron de que aquellos les refiriesen los diferentes usos, que habia introducido en otros países, el desenfrenado lujo y el amor al fausto. Entre las costumbres extranjeras, agradóles particularmente el uso de insignias de mando, y habiendo adoptado algunas enseñas personales, permitieron á sus lugartenientes que los imitaran, con el propósito de realzar de tal manera la dignidad real y la autoridad que se delegaba en los grandes del reino. Bajo los Abbasidas y Fatimitas entregaba el Califa á cada gobernador de frontera ó general designado para mandar un cuerpo de ejército, una bandera ó estandarte, que ataba al asta con su propia mano. Despues partia para su mando, rodeado de guerreros que llevaban banderas y otros emblemas imperatorios, sin que se distinguiese la comitiva de tales gobernadores de la del Califa soberano, salvo por el número de banderas.

Los abbasidas se reservaban en el uso de sus banderas el color negro, adoptado por ellos, ya como memoria de duelo por el martirio de sus parientes, descendientes de Hexim, ya como amenaza contra los Omeyas, de quienes aquellos habian sido víctimas. De aquí provino el apellidar á dichos Califas Alabesies con el título de *Morueda*, que quiere decir *los negros*. Despues de la excision que se verificó entre los miembros de la familia de Hexim, al sublevarse por todas partes los descendientes de Alí contra los de Al-Abbes, procuraron distinguirse de sus enemigos por un signo opuesto, y adoptaron banderas blancas; con lo cual, durante la dominacion fatimita, se designaba á los Alidas con el sobrenombre de *Mobeida*, esto es, *los blancos*. Todo comprueba que las banderas blancas eran recibidas por los descendientes de Abo-Talid, que se rebelaban en Oriente, usándolas de este color el Sat ó misionero de Taberistan, llamado Al-Hacem-Aben-Zeid, que la tremoló en 257 de la hegira, como asimismo Sala. Ni dejaron de obrar de igual modo los turcos y caomatas, con no ser de aquella familia, puesto que profesaron por lo demás las doctrinas rafedies. Ha de advertirse sobre este particular, que el califa Almemon (quien tuvo intencion de entregar el Califato á uno de los descendientes de Alí), queriendo abolir en su imperio los vestidos negros y demás emblemas de soberanía, peculiares á su casa, adoptó el color verde y lo empleó en su banderas.

En todo este tiempo, ninguna regla determinó el número de tales banderas, refiriéndose sobre dicho asunto, que al partir para la conquista de Siria Al-Aziz Nizar, quinto califa fatimita, caminó con un séquito de quinientas banderas y otros tantos atambores.

Por lo que toca al Mogreb y á los pueblos berberiscos, no tenian antiguamente color que les fuera peculiar, sirviéndose de telas de seda sin mezcla, y de diversos colores, sobre cuyo fondo trazaban dibujos en oro. Permitian á sus jefes que siguiesen su ejemplo, uso que duró hasta el tiempo de los almohades. Bajo esta dinastía, y bajo las cenetíes, que se elevaron despues, restringióse al soberano el uso de los atambores y banderas, prohibiéndose en consecuencia á los oficiales del reino y áun á los tenientes del monarca. En todos estos pueblos, los porta-estandartes y tambores formaban una compañía particular, que seguia al Sultan en sus expediciones, de donde se llamó saca ó zaga. Desde la época en que florecieron, el número de banderas usadas ha sido mayor ó menor, segun los hábitos de cada dinastía; pues unas, como las de los almohades y la de los Benu-Alahmares, limitaban su uso al de siete, número simbólico que guía la fortuna, y otras, como las zenetas, tuvieron diez y hasta veinte.»

Con ser curiosísimas, y de no vulgar interés, las noticias ministradas á nuestra consideracion por el texto precedente, ello es que sobre el asunto concreto que examinamos, apenas nos ofrecen algunos particulares, insuficientes para resolver nuestras dudas, y más aún para convidarnos con seguridades de acierto. Porque, en realidad de verdad, lo único concerniente á los almohades es, que hasta su advenimiento los africanos mogrebinos usaron banderas

(1) Aben-Jaldon, «*Prolegómenos ó Introduccion á la Historia Universal de los Pueblos.*» -*Notices et Extraits*, tomo XIX, pág 68 y siguientes.

de diferentes colores, y que los sultanes de aquella manera de muslimes llegaron á tener hasta siete estandartes. Ahora bien; si los soberanos africanos emplearon banderas de varios colores, permaneciendo dicho uso hasta la venida de los almohades, y no se refiere que éstos lo trocaran, ¿qué invencible obstáculo, podria preguntarse, existe en admitir, que pudieran usar en alguna del color rojo? Pues constando, por otra parte, que tuvieron siete banderas, ménos dificultad existe en recibir que, dada la costumbre de usar colores distintos, en unas pudieron emplear el color rojo, cual se muestra en el fondo del paño, cuyo estudio venimos haciendo, así como en otras el color verde, el negro ó el blanco.

Hipótesis tan bien fundadas y razonables á primera vista, hallan no obstante para su aceptacion dificultades de no poco bulto.

Por lo que respecta á lo primero, acerca de la conservacion por los almohades de la costumbre berberisca en cuanto al uso de estandartes de diferentes colores, con no demostrarse que sus miramamolines abolieron aquella costumbre africana, tampoco se comprueba que la recibiesen y guardasen; ántes bien, del texto puede colegirse alteracion introducida en contrario; fuera de que, al describir aquella costumbre, dice terminantemente Aben-Jaldon, que el fondo de tales estandartes sólo ofrecia un color con recamado ó dibujo de oro, cosa que no conviene por ningun término con el trofeo de las Huelgas, en el cual campean multitud de labores en sedas de diversos colores y matices.

Demás de esto, sus considerables dimensiones, que miden $3^{m},30$ de largo por $2^{m},20$ de ancho, magnitud poco á propósito para que la lleve en sus manos un alférez, junto con la circunstancia de no tener en el centro ninguna inscripcion importante relativa al uso de dicha insignia como estandarte, ni con parecido bien notorio con las que los historiadores describen en las de los almohades despues de la batalla de Alarcos, aludiendo, al parecer, la grande inscripcion cúfica que tiene en el medio, á su aplicacion ó destino al adorno ó emblema exterior de la tienda de un general en el dia de la batalla, nos imponen cierta parquedad y templanza en recibir aquellas suposiciones, muy acreditadas por otra parte y verdaderamente ingeniosas. Agréguese, todavía, nuestra ignorancia sobre la fecha en que comenzaron los almohades á usar varias banderas hasta el número de siete, con indicarse verosímilmente que la adopcion de igual número por los Benu-Alahmares ha debido ser en los últimos tiempos de la dinastía de Abdelmumen, en los cuales los monarcas granadinos tuvieron estrecha amistad con ellos, junto lo sumario de la narracion del historiador tunecino sobre cuanto concierne á dichos africanos, no siendo de olvidar por otra parte que, segun lo practicado por otros historiadores, ha podido atribuir graciosamente Aben-Jaldon á aquellos, instituciones que parecieron despues en el reino de Granada, y se mostrará de resalte la debilidad de las deducciones que se establezcan sobre base tan deleznable.

Cumple, por tanto, á nuestro intento el comprobar la exactitud del texto en cuestion con las narraciones de otros escritores, entre los cuales ocupa señalado lugar para nuestra consideracion, el autor del *Quirtas* ó *Historia de la ciudad de Fez*, el renombrado Abdelhalim de Granada.

Narrando escritor tan esclarecido los hechos que precedieron á la batalla de Alarcos, refiere de este modo las palabras con que el miramamolin Jacob Almanzor describia á los suyos la vision que decia haber tenido durante el sueño:

« Mientras yo estaba dormido con sueño que habia vencido mis ojos, ví una puerta que se abria en el cielo, para dar paso á un ginete montado sobre un caballo blanco, el cual descendió hasta donde me hallaba. Tenia en la mano un estandarte verde, que desplegado hubiera cubierto el globo. ¡Tal era su grandeza! »

Despues cuenta detenidamente el historiador como el dia 5 de la luna de Xaäban «irguió Almanzor su tienda *roja* en señal de pelea, entregando luégo á Aben-Jahia su propio estandarte, intitulado *el dichoso*.»

¿Qué color tenia esta bandera, y cuáles eran las inscripciones que se mostraban en el estandarte afortunado, privativo del miramamolin?

Descríbelas minuciosamente el autor del *Quirtas* en las siguientes frases:

« En el momento en que se adelantaba Alfonso para acometer á los muslimes, al oir á su derecha el estrépito de los tambores (1) con su ruido espantoso, sintiendo la tierra temblar bajo sus plantas, imaginó que era un terremoto

(1) Tan poco acostumbrados se hallaban los occidentales al ruido de atambores, que historiando el arzobispo de Narbona la batalla de las Navas (*Gallia Christiana*, t. v), señala la particularidad de que los moros tocaban unos instrumentos que los hispanos llaman *tambores*. Por el contrario, admirábanse los muslimes del uso de tiorbas y de otros instrumentos de cuerda en la música militar que acompañaba á los ejércitos de los cristianos españoles y de otros pueblos de Occidente. (Véase á Aben Jaldon, *l. c.*).

general que conmovia el mundo. Entónces levantó la cabeza, para mirar de dónde venía el tumulto, y vió las banderas almohades que avanzaban y el estandarte victorioso en que estaba escrito: «No hay más divinidad que Dios: Muhammad es su mensajero. Sólo Dios es vencedor (1).»

Queda comprobado enteramente haber sido de color blanco el estandarte principal usado por los miramamolines almohades, pudiendo colegirse fundadamente que tuvieron el mismo color las demás banderas, constando de las memorias musulmanas la verdadera ó falsa genealogía alida con que se engalanaba el fundador de la secta, y la costumbre notada por el mencionado Aben-Jaldon en todos los descendientes de Alí, en cuanto á preferir este color para sus banderas. Advierte Abulfeda que los sultanes almoravides tuvieron tendencia á favorecer la reconstitucion de la unidad del califato, haciendo su sumision al Califa de Oriente, con lo cual es harto probable que apareciesen los estandartes negros de los abbasidas en España.

Por razon contraria se explica perfectamente que los príncipes almohades, quienes tomaron sin rebozo el título de miramamolines con independencia de los abbasidas, contrapusiesen el uso de sus estandartes blancos.

Nuestras crónicas afirman, á mayor abundamiento, que al apoderarse con sus armas de Andalucía el valeroso Muhammad-Aben-Hud, descendiente de los reyes de Zaragoza, arrancando de manos de los almohades las ciudades de Córdoba, Sevilla, Algeciras y Granada, tremoló en ódio á dichos africanos los estandartes negros alabesíes. Natural fué, por tanto, que al proscribirse dichas banderas en virtud de la manera de revolucion que, produciendo el asesinato de aquel caudillo, puso en las manos de Muhammad-ben-Alahmar el de Arjona el cetro del Mediodía de España, reapareciesen las insignias blancas puestas de moda por los sucesores de Abdelmumen, con algunos usos y costumbres propios de los monarcas almohades.

¿Qué fué del estandarte blanco de los miramamolines, que segun la narracion árabe contempló pavoroso Alfonso VIII en la batalla de Alarcos? Particular es, acerca del cual guardan silencio los historiadores muslimes, naturalmente parcos y no nada prolijos en tratar el asunto de sus derrotas. Pero si tales motivos explican la omision que se ofrece acerca de esta circunstancia en las memorias arábigas, fuera imposible de todo punto que produjese iguales efectos el entusiasmo de los cristianos vencedores del miramamolin Annasir, quien perdidas sus huestes y riquezas en la batalla que presentó á Alfonso VIII, á duras penas logró salvarse en la fuga. Innumerables son, con efecto, los testimonios históricos de autoridad irrecusable (2), los cuales señalan el paradero del estandarte propio del miramamolin en la batalla de las Navas. En particular las memorias eclesiásticas, que describen menudamente aquella batalla memorable, refieren expresamente, que ganada la batalla por los príncipes cristianos, fué enviada á Roma la misma lanza del miramamolin y su propio estandarte, que fué colocado en lugar eminente en la iglesia de San Pedro, como debida satisfaccion y desagravio por haberse jactado Annasir de que entrarian sus caballos en el pórtico de aquel templo venerando en todo el Cristianismo, y fijaria el estandarte del Mahdi en su cúpula elevadísima (3).

De todo lo expuesto, llegamos á estas conclusiones, que no pecarán por cierto de violentas y atrevidas.

El paño conservado en las Huelgas de Búrgos no es el estandarte blanco favorito de los miramamolines, que describen los historiadores árabes.

Sus inscripciones no convienen en lo capital, con las que se dicen tejidas en los estandartes de los almohades.

Su conservacion en el monasterio fundado por la esposa de Alfonso VIII pugna en lo verosímil con las manifestaciones explícitas de escritores respetabilísimos.

Con todo, sería temeridad vituperable negarle, por tanto, toda importancia histórica, desmintiendo en absoluto el abolengo nobilísimo de la tradicion recibida, cuando bajo otros respectos, así la mano de obra, que no es ciertamente tiraz como los cuadrados de sus labores, las inscripciones de sus extremos y hasta la inscripcion leida, anuncian claramente el orígen almohade que confirma la inspeccion del paño en todas sus partes.

---

(1) Beaumier, *Roudh-el Kartas*, pág. 320)

(2) De los más granados é importantes se encuentra noticia en la *Crónica de don Alfonso VIII el Noble*, por el Marqués de Mondexar, cuyo capítulo CXV se intitula de esta suerte: «Envia nuestro príncipe al Pontífice el estandarte del Miramamolin de Africa.»

(3) Así lo refiere Alberico en su *Chronicon Cisterciense*, á quien sigue Vicente de Beauvais, en su *Speculum historiale* al año 1249. Spondano, en sus *Annales Ecclesiastici* al año M.CC XII, atribuye la donacion del estandarte al rey de Aragon; pero Ricardo de San German, cuya afirmacion es más autorizada por haber sido notario del mismo Pontífice Inocencio III, significa expresamente en su *Chronicon* (*Italia Sacra*, t. III) que Alfonso VIII dió cuenta al Pontífice de tan singular despojo, y le envió además de los trofeos ganados á los sarracenos, alhajas honrosísimas, conviene á saber: una tienda toda de seda y un estandarte tejido con oro, el cual se colgó en la basílica del príncipe de los Apóstoles en exaltacion del nombre de Cristo.

Demanda sériamente la consideracion del crítico el concertar, si es posible, este conjunto de indicios con las afirmaciones de la tradicion, no menospreciado sistemáticamente el rigor de sus aseveraciones, ni autorizado vanamente; lo cual nos impone la tarea difícil de radicar en noticias ministradas casi accidentalmente por historiadores árabes y muslimes, la primera aplicacion y destino propio del objeto que estudiamos.

Muchas son las relaciones históricas manuscritas é impresas (1) en que los cristianos han consignado la memoria de uno de los hechos de armas más verdaderamente gloriosos para los guerreros de la fé de Jesucristo; pero ninguno aventaja, por cierto, en riqueza de pormenores al par que en cualidades críticas y literarias á la que ocupa el lugar cronológico correspondiente en la *Historia Gothica* del arzobispo D. Rodrigo. Escritor erudito y de maravillosa instruccion para su tiempo, prelado de mucha autoridad por sus virtudes y la energía de su carácter, presente en los lances de la pelea, en que tomó personalmente parte, el autor de la *Historia Gothica* es un testigo de mayor excepcion, sino en la apreciacion de los hechos, á lo ménos para exponer y referir la puntualidad, con que pasaron. Leyendo los capítulos consagrados en su obra notabilísima á la batalla de las Navas, hallamos repetidamente mencionada la tienda roja que en señal de pelea solian colocar los miramamolines, en la cual segun la relacion citada de la batalla de Alarcos permanecia el soberano despues de entregar por su mano el estandarte principal, al caudillo de su mayor confianza.

Duespues de tomado Castro-Terral, detenido el éjército cristiano junto á la Losa por las fragosidades del camino, describe así el arzobispo, las vacilaciones y dificultades que embargaban á los guerreros en el campo de los principes españoles:

«E porque nos veíamos á los del real de los moros, é parecia ya la tienda bermeja de ad-miramamolin fablaban los nuestros de muchas guisas (2).»

Más adelante señalando la impaciencia del miramamolin que veia el ejercito de los cristianos, delante de sí un dia y otro, sin que se trabase la pelea se expresa en estos términos:

«Otro dia domingo por la mannana, ad-miramamolin púsose en el campo como ante él fiziera, é tovo en el campo sus faces paradas fasta ora de nona, e porque fazia gran calentura, adux ceronle una tienda bermeja muy fermosa, en que estudiese miramamolin, é, sedie en ella orgullosamente (3).»

Confirma la verdad del hecho, rectificando al propio tiempo interpretaciones gratuitas, la descripcion que hacen los árabes de aquella batalla reñidísima, cuyos pormenores, sobremanera interesantes, relata la narracion del *Quirtas* en los términos siguientes:

«Cuando supo Annasir que Alfonso habia venido contra él despues de haber tomado á Calatrava, que era la plaza más fuerte que tenian en España los muslimes, experimentó un pesar tan grande que dejando de comer y beber cayó enfermo. Redobló no obtante sus esfuerzos contra Salvatierra y empleando considerables cantidas de dinero concluyó por entrarla sin desenvainar la espada, á fines del mes de Dzu-l-higia del año 668. Sabedor Alfonso de que Annasir se habia apoderado de Salvatierra, se dirigió hácia allí, como asi mismo los demás reyes cristianos juntamente con sus ejércitos. Al aproximarse partió á oponérseles Annasir con sus huestes mulsulmanes, llegando á encontrarse ambos ejércitos en un sitio llamado *Hisn-al-Ocab* (4). Pusieron los musulmanes en un cabezo de la montaña la tienda roja, signo de pelea. Encaminóse á ella Annasir, y se sentó sobre su escudo, teniendo su caballo

---

(1) Al frente de la Bibliografía concerniente á la batalla de las Navas, merece un lugar la epístola dirigida por Alfonso VIII á Inocencio III participándole el éxito de la pelea, la cual puede verse en los hegestos publicados por Francisco Bosquet y Estevan (lib. XV, epístola 182); en la *Italia Sacra* de Fernando Ughelo (t. III) y en la *Gallia Christiana* de los hermanos Santa Marta (t. V), donde se ofrece tambien la relacion escrita al Capítulo general del Cister por Arnaldo, arzobispo de Narbona, el cual asistió tambien á la batalla. Del mismo asunto tratan: Ricardo de San German, en su *Chronicon;* Alberico, en el *Chronicon Cisterciense;* M. Rigordo, en su *Vida de Felipe Augusto*, dedicada á Luis VIII; Godofredo, en sus *Annales*, y Cesáreo en el libro X de su *Miracula illustria*. A estas fuentes históricas pueden agregarse: la traduccion de la *Historia Gothica*, del arzobispo D. Rodrigo, hecha durante su vida y verosímilmente por el mismo, segun advierte el ilustrado autor de la *Historia Crítica de la Literatura Española* (t. III), la cual se conserva manuscrita en varios Códices, en particular en uno Lamado toledano, y en el conocido Códice escurialense. Demás de esto, cita Jimena y Jurado (*Anales de Jaen*, pág 97 y siguientes) una relacion escrita en castellano por el arzobispo D. Rodrigo, la cual se guardaba en pergamino por una cofradía en la villa de Bilches,» mas reconocido el texto de ella por el crítico y erudito D. José Amador de los Rios (*Hist. Crít. de la Lit. Esp.*, t. III), le ha merecido la opinion de una mera traduccion de la parte relativa á la batalla en el texto latino de la *Historia Gothica*.

(2) *Historia Gótica* del arzobispo D. Rodrigo, traducida al castellano, lib. VIII, Biblioteca Escurialense, M.S. ij. v. 5., Est. 16-2.

(3) *Ibidem*, cap. VI.

(4) *Castillo de las cuestas.* Algunos arabistas, leyendo equivocadamente *Al Icab*, han traducido «castillo del Aguila;» —pero el pasaje no deja lugar á la duda, pues Al Ocab es forma plural de *Alacaba*, cuesta, nombre que conserva todavía una de las antiguas calles de Granada, próxima á la Puerta de Elbira.

delante. Rodearon luégo la tienda los guerreros negros, armados de piés á cabeza. Delante se colocaron los tambores, banderas y las tropas escogidas mandadas por el ministro Abo-Zeid-ben-Giamy (1).

A este tiempo avanzaron los cristianos, como nubes de langostas. Cayeron primero sobre los voluntarios, quiénes, á pesar de su número de ciento setenta mil hombres no pudieron resistir el choque, antes bien fueron rotas sus filas despues de un combate terrible en que los muslimes probaron su constancia. Fueron exterminados hasta el último todos los voluntarios, á la presencia de los alcaides andaluces, quienes ni siquiera se movieron de su sitio. Despues de haber concluido con aquellos cayeron los cristianos sobre los almohades y los árabes, y cuando más empeñado se hallaba el combate entre ellos, diéronse á huir los alcaides andaluces, movidos, al parecer, de grave encono y deseo de venganza por los agravios que Aben-Giamy les habia inferido. Viendo los almohades la destruccion de los voluntarios y la fuga de los alcaides andaluces, como advirtiesen además que el número de los cristianos aumentaba por momentos, huyeron á la desbandada abandonando á Annasir. De esta suerte pudieron llegar los cristianos, espada en mano, hasta los negros y agémes, que rodeaban al amir, como un baluarte de piedra, y no pudiendo romper sus filas en los primeros ataques opusieron á las flechas de los negros las grupas acorazadas de sus caballos de guerra, hasta que al fin se abrieron paso. Todavía permanecia sentado Annasir en el suelo de su tienda. Gritando por intervalos, «la verdad está en Dios, la mentira en Satan,» parecia tranquilo en su sitio hasta el momento en que iban á acercarse los cristianos, despues de haber dado muerte á los individuos de la guardia de más de diez mil negros, que le rodeaba. Entónces se aproximó á él un árabe que montaba un mulo, y sacándole de su estupor le dijo: ¿Hasta cuándo permanecerás de ese modo, príncipe de los creyentes? ¿No ves que los decretos de Dios son inflexibles y que han muerto todos los muslimes? Levantóse el amir y disponíase á montar en el magnífico, caballo, que tenia delante, pero apeándose el árabe de su mulo le invitó á subir en él en estos términos: «Monta, amir, en este que nunca fué adelantado ni alcanzado en la carrera. Al lah-amado te salve, ya que no resta que salvar sino tu vida.» Trocó Annasir su caballo por el mulo y partió sin escolta, en tanto que el árabe á la cabeza de algunos negros, fué á oponerse á los cristianos, que no dejaron de degollar muslimes hasta la noche. Perecieron éstos casi todos, salvándose con dificultad por cada millar de ellos uno solo (2).

Despréndese de esta relacion, aunque el autor no lo diga expresamente, que la tienda roja, emblema de reto para la pelea, en la cual acampaba el orgulloso miramamolin durante aquella memorable jornada, quedó en manos de los cristianos, los cuales la enviaron probablemente á Roma, segun advierte la *Chronica* de Ricardo de San German. Con ella debieron hacerse dueños los vencedores de innumerables objetos destinados al servicio del miramamolin, y algunos que formaban parte del ajuar de ella, para la comodidad ó para el objeto á que se destinaba.

A los primeros perteneció sin duda la lanza del miramamolin, regalada despues al Pontífice, como se muestra en la narracion de Spondano; entre los segundos no estimamos temerario colocar el trofeo conservado en el monasterio de las Huelgas.

Prestará motivo de discusion entre los entendidos, si el paño descrito ha hecho por ventura las veces de cortina delante de la tienda, segun citan aún algunos orientales, ó si verdadero estandarte colocado cerca del pabellon rojo para el fin del reto guerrero, era recuerdo de costumbre antiquísima, textificada por los escritores clásicos: nosotros, ceñidos á las conclusiones más probables, en vista de los datos que hemos procurado reunir para el presente estudio, nos limitamos á significar únicamente que, si tan interesante presea no es el estandarte principal de Al-Mahdi y de sus sucesores, se relaciona por su fecha con la época de mayor esplendor del imperio de aquellos miramamolines, y por su color y aplicaciones más probables, con el reto más terrible lanzado á la Cristiandad en Occidente, desde Guadalete á Lepanto.

(1) La descripcion del campamento musulman por el arzobispo D. Rodrigo, es más prolija y rica de pormenores: «E los moros fizieron ençima de un cabeço, como a manera de plaza de las esclinas (*ex scriricis* dice el texto latino) de las saetas é de suso estaua una buena haz de gente, é de si en medio de esta gente e de esta plaça, era puesto ad miramamolin. Tenia çerca de si buena espada, e tenia vestida una algiafava prieta (cappam *nigram*, segun la relacion latina, que fuera de Abdelmelin Abdelmumin, primero de los almohades. Tenia otrosi çerca de si el libro de su porfía mala, á que dizen Alcoran. Fuera de aquellas hazes estauan otras haces de peones, e fizieron gran cava e meterionse de dentro en ella fasta los ynojos e estauan asi todos unos delante de otros. Destos tenian los muslos atados unos con otros asi que estudiesen firmes en la lid, pues estauan atados e tapiados e non podian huir. E delante de la plaça estaua muy gran haz de caballos de los almohades muy bien armados é encabalgados e era un gran espanto verlos a diestro e a siniestro tantos alaranes que non avia cuenta e muy ligeros e muy atrevidos e fazian gran daño.» O. C.

(2) O. C.

INSCRIPCIONES ROMANAS

QUE SE CONSERVAN

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

ESTUDIO

POR DON JUAN DE DIOS DE LA RADA Y DELGADO.

I.

(1)



Si, como ha escrito, con sobrada razon, el célebre historiador italiano de nuestros dias, ninguna ciencia satisface tan completamente como la Historia, el inmenso afan por lo verdadero, lo bello y lo bueno que la humanidad siente, con más indeclinable necesidad á medida que más adelanta en su camino, pocos de los auxiliares de esa gran *maestra de la vida*, segun la acertada frase de Ciceron, contribuyen á que realice sus elevadas aspiraciones, como la Arqueología, y entre los vastísimos ramos que ésta abraza, la Epigrafía.

Páginas indelebles de ese gran libro que van escribiendo los pueblos y las generaciones en su rápida marcha sobre la tierra, los monumentos de que la Epigrafía se ocupa son testimonios irrecusables, y pocas veces falsificados, de los acontecimientos que revelan á la posteridad.

En lucha contínua la limitada existencia del individuo humano con la ilimitada aspiracion de la humanidad, obedeciendo los pueblos todos á un mismo sentimiento, que no necesitan comunicarse, porque les impulsa, como impulsan á los fecundantes gérmenes de las plantas, los vientos de la Providencia, todos ellos no se han contentado con vivir el mezquino y rápido presente, convertido en pasado apenas ha sido, sino que han aspirado á perpetuarse en el ilimitado porvenir. Enlazándose naciones á naciones, siglos á siglos, se va formando el inmenso monumento de la civilizacion humana, que acerca al hombre á su Creador, puesto que realiza por tales medios los altos fines, que en su insondable sabiduría se propuso al crearle.

Desde los más remotos tiempos, los pueblos, no contentos con escribir su historia en los monumentos que levantaban, cubrieron tambien las superficies de ellos con signos y caractéres, que revelasen á las generaciones venideras hasta las más íntimas manifestaciones de su vida.

Como decia acertadamente con estas ó parecidas palabras un diligente anticuario español del pasado siglo, desde los tiempos más remotos sabemos hubo inscripciones, propagándose por ellas las ciencias y las leyes: la Astronomía tuvo por primer libro una inscripcion, si es cierto lo que Josefo (lib. 5, Antiq. cap. 3) refiere, esto es, que los hijos

(1) Pequeña ara votiva (Alt. 0,18, de piedra caliza, sin inscripcion, encontrada en la Milla del Rio, cerca de Leon. *(Museo Arqueológico Nacional.)*

de Set ántes del Diluvio tenian escritas sus observaciones astronómicas en unas columnas de piedra, noticia que áun cuando considerada por algun erudito, como apócrifa, introducida más tarde en la obra de Josefo, (Maffei, observaciones literarias, tomo VI, pág. 426), podremos encontrarla sino confirmada, al menos robustecida la conjetura de su certidumbre, por las mismas sagradas letras, puesto que en ellas nos encontramos (Génesis, cáp. 37, X, XX), que Jacob puso un verdadero epitafio sobre el sepulcro de su esposa Raquel: *Erexitque Jacob titulum super sepulchrum eius: Hic est titulus monumenti Rachel usque in presentem diem.* Nuevo dato de la antigüedad de semejantes monumentos hallamos en el libro IV de los Reyes, donde se lee que al destruir el rey Josías todos los sepulcros, halló uno de un profeta con *título* al cual no llegó. Y no perdamos de vista que bajo la palabra *título*, segun el testimonio de Plinio (*Ep.* VI, 10, 3), se comprendian no solamente los epitafios, sino tambien toda clase de inscripciones, colocadas sobre los monumentos, los edificios, los vasos, etc.

Los egipcios, cubrieron las paredes y los frentes de sus palacios, sus pirámides y sus obeliscos, no sólo con representaciones, ya pintadas ó ya grabadas de todos los actos de la vida social, política y religiosa, sinó que además y para mayor explicacion de aquellas composiciones artísticas, añadieron largas inscripciones, así en caractéres geroglíficos, como en hieráticos y demóticos: inscripciones por las cuales, la edad moderna, gracias al feliz descubrimiento de Rosseta y á la maravillosa intuicion y vastísimos conocimientos del sabio francés Champollion (le jeune), ha podido leer en lo pasado, separando las tinieblas que envolvian siglo trás siglo los remotos orígenes y la incógnita vida, de aquel gran pueblo, que con la conciencia de su grandeza, dejó en los monumentos elocuente trasunto de su fecunda vida, como si sólo pudieran servir de dignas páginas á su historia, artificiales montañas, gigantescos monolitos, ó colosales templos.

En ladrillos, y en piedras, dejaron tambien cumplida razon de su existencia, no sólo política y social, sino científica, babilonios y asirios; y ya de muy antiguo, Pórphiro nos habla de las inscripciones que los cretenses conservaban, en las cuales estaban escritas las ceremonias de los Coribantes, ó sean sacerdotes de Cibeles, refiriendo Cornelio Tácito en el libro IV de sus Anales, que los Mesenenses, en las diferencias que tuvieron con los lacedemonios, ocasionadas por el templo de Diana Limenétida, presentaron como prueba en aquella manera de pleito la division antigua del Peloponeso, hecha entre los descendientes de Hércules, mostrando que el campo en que el templo se habia edificado pertenecia á su Rey, y que los monumentos áun se veian grabados sobre piedra y metal (1).

Pecaríamos de difusos, si tratásemos de detenernos en demostrar la importancia de la epigrafía, que tantos servicios viene prestando á la Historia, y á su hermana gemela la Geografía antigua, la cual sin los monumentos epigráficos, apenas habria dado los primeros pasos en el difícil camino que está llamada á recorrer. Multitud de poblaciones desconocidas han sido descubiertas por las inscripciones: multitud de costumbres, acontecimientos, hechos históricos, así de la vida interior de los pueblos como de sus relaciones con otros Estados, se conocen por los monumentos epigráficos; pero á pesar de nuestro constante deseo de no ser difusos, no podemos prescindir de citar como ejemplos que corroboran la inmensa importancia de la Epigrafía en el proceso histórico, algunas de aquellas inscripciones, con razon clasificadas de clásicas por graves escritores, tales como las inscripciones contenidas en los *vasos apolinares;* las *tablas eugubinas;* la tabla alimentaria de Veleya; el Senado consulto del año 567 ántes de Cristo contra las bacanales; la ley de los escribas; las tablas Herácleas; la lámina volsca; la de Ficorón; la de Amiclea; los mármoles de Arnudel y los Capitolinos; la ya citada estela de Rossetta; los mármoles de Taormina en Sicilia; las grandes planchas legales de Málaga y Osuna; la multitud de lápidas españolas que nos han demostrado, bien nombres de Ciudades, bien la existencia de ellas; ya reformando nociones equivocadas, ya enriqueciendo con nuevos descubrimientos, el inmenso campo de la historia, páginas de piedra, en las que tan acertadamente han leido sabios españoles y algunos extranjeros, desde el anónimo epigrafista de mediados del siglo XV, en el que muchos creen reconocer al obispo D. Rodrigo Sanchez de Arévalo, hasta los doctos académicos, que bien pueden calificarse como los primeros epigrafistas españoles, nuestros queridísimos amigos D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe y D. Fidel Fita.

---

(1) Contra Messenii, et veterem inter Herculis posteros divisionem Peloponesii protubre, suoque regi Dethelliatenagrum in quo id delubrum cessisse: monumentaque eius rei sculpta saxis, et are prico manere.

Si tan importante es el estudio de la Epigrafía, si tantos y tan trascendentales servicios ha prestado á las ciencias históricas, deber nuestro es dar á conocer en esta obra, dedicada á preservar de la destruccion y á estudiar y ofrecer al público el fruto de las investigaciones que motivan los objetos antiguos ó de historia del arte, conservados en nuestros Museos, las inscripciones que en el Arqueológico Nacional hemos podido reunir, no por ciego afan de acumular en su recinto toda suerte de antiguallas, sino para preservarlas de segura destruccion ó de profanaciones vandálicas, que ha sido siempre el criterio que hemos seguido en nuestros viajes arqueológicos. Allí donde hemos encontrado un monumento, por modesto que haya sido, bien conservado, tenido en aprecio, mirado con cariñosa solicitud, aunque no tuvieran conocimiento de toda su importancia los que le conservaban, ó de donde por extraerle se podia seguir mutilacion del edificio ó de cualquier modo que fuese, perjuicio el más pequeño á la historia, á las tradiciones, á las creencias de la localidad, hemos dejado siempre el apreciado monumento ó la venerada antigualla; pero donde por el contrario hemos visto á uno ú otra abandonados, despreciados, sirviendo á veces hasta de objeto de burla y escarnio los que tenian la fortuna (si alguno habia), de apreciar la importancia del histórico objeto, donde ó se les relegaba á rellenar cimientos, á llenar con trastos viejos abandonadas bohardillas, ó á caer envueltos entre escombros de seculares edificios, destruidos por la piqueta demoledora á impulsos de ciego fanatismo político; donde ni habian de conservar, perdidos completamente por la ignorancia, nocion histórica, ni glorioso recuerdo, ni tradicion poética ó galana; donde nuestra admiracion mal reprimida despertaba sólo sentimientos codiciosos y avaras esperanzas de encontrar algun *inglés* que pagase bien el objeto antiguo y lo llevara á museos extranjeros, allí no vacilábamos un instante en trasladar el monumento ú objeto antiguo á nuestro Museo, con el piadoso afan de quien acoge al desterrado y le dá asilo para librarle de inminente ruina ó de muerte cierta. Siempre en nuestras excursiones hemos recorrido dilatadas provincias y lejanas comarcas, no con resolucion de mutilar y destruir monumentos, por el bárbaro placer de traernos linda figurilla de un grotesco de Berruguete, el pié de afamada estátua de Fidias, una cariátide del Pandrosio, un capitel de la Cartuja de Miraflores, sino con la piedad de salvar para la ciencia histórica prodigiosos fragmentos de obras despedazadas por la ignorancia envidiosa y la sórdida avaricia (1).

Deseando al mismo tiempo que la crítica arqueológica, y despues la histórica, se ejercite y emplee con datos sólidos y seguros, siempre procuramos conocer y conservar exacta noticia del *yacimiento* del objeto encontrado, de las circunstancias de su invencion ó hallazgo, y de cuanto pueda contribuir á enriquecer el dato, noticia ó nocion conservados por el monumento.

De este modo aunque fuera del lugar para donde se hizo, conserva todo su valor é importancia, como página histórica; y los museos donde se custodian, lejos de ser mirados como innecesarios almacenes de vetustos objetos, fundados sólo por seguir la corriente de la moda, se convierten en venerandos asilos de la antigüedad, en grandes centros científicos, artísticos é industriales, que todas las clases de la sociedad miran con respeto, sintiendo por ellos verdadero amor de patria.

Sentados estos precedentes, tiempo es ya de que pasemos al detenido exámen de cada una de las inscripciones romanas, que se conservan en nuestro Museo Arqueológico Nacional, agrupándolas por los lugares de donde proceden más que por las divisiones que la ciencia ha hecho de los epígrafes antiguos, porque de este modo sirven mejor á la historia de la localidad donde se encontraron; si bien dentro de cada uno de estos grupos de procedencia, trataremos con la debida separacion de las inscripciones votivas, honorarias, funerarias, etc.

---

(1) Palabras de D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe, en el discurso de contestacion al ingresar en la Academia de la Historia el autor de la presente monografía.

II.

INSCRIPCIONES ROMANAS DE CARTAGENA QUE SE CONSERVAN EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

No es esta la ocasion propicia para detenernos en hacer la historia de Cartagena, cuya fundacion é importancia en la época antigua son bien conocidas. Emporio de la riqueza de España y África desde que la fundaron los Penos, y la engrandeció Asdrúbal (*Polibio*, lib. II, *Strabon*, lib. III y *Mela* lib. II, cap. VI), atendiendo á la comodidad y seguridad de su puerto, á la inmediacion al África y á la abundancia y fertilidad de sus campos y minas (1), y con el propósito de tener un importantísimo punto de apoyo para la guerra sin tregua ni descanso que le hacian los romanos, llegó á un grado de opulencia y grandeza difíciles de ponderar, excitando con ello la envidia y codicia de los inquietos hijos del Tíber. Aquella ciudad, de cuyo puerto salian las naves cargadas de plata, hasta el punto de haberse afirmado que las anclas de los navíos se hacian tambien del mismo argentino metal, tuvo desde los primeros tiempos de su fundacion importantes monumentos que nos revelan la influencia que en la civilizacion cartaginesa, como pueblo mercantil y guerrero, nacido de la gente fenicia, hubieron de ejercer los grandes imperios del Oriente, egipcio y asirio. Así nos lo testifica Polibio cuando dice: «La ciudad ocupa el centro del anfiteatro. Forma la planta meridional un terreno llano que besa el mar. Todo lo demás está ceñido de lomas ó pintorescas alturas: dos sublimes y escarpadas; y las tres restantes algo más bajas, llenas de curvas y precipicios. De las dos primeras la mayor ocupa la banda de Oriente, tendiéndose hácia el mar y penetrando en él. Sobre su cima descuella un templo consagrado á Esculapio. Al lado opuesto ú occidental, simétrica y parecida corre aquella en que, segun dicen, Asdrúbal edificó un palacio suntuosísimo cuando aspiró á ser rey. La línea del Norte constituye tres collados, los cuales, como dicho queda, presentan ménos altura que las dos precedentes. De estos tres el más oriental *tiene un templo dedicado* á Phthah (Ἡφαιστος). El templo del collado más próximo ó central, está consagrado á un tal *Alito* (2), el cual, segun parece, por haber sido quien encontró las minas de plata mereció honores divinos. El tercer collado debe su invocacion á Krónos (Moloch, Bal, Saturno)» (3).

En la lucha á muerte que venian sosteniendo ambos pueblos, cartaginés y romano, venció este último, pasando la codiciada Cartagena, á poder de los descendientes de Rómulo, que entraron triunfantes en la ciudad bajo la conducta de Publio Cornelio Escipion, el año 542 de Roma, siguiendo desde entónces convertida en ciudad romana con la condicion de colonia, hasta la invasion de los vándalos que refiere Idacio (*Chronic.* ann. I. Valentinian.), y la de los godos narrada por San Isidoro (*Etimolog.* l. XV).

Pocos recuerdos, si es que alguno existe, excepcion hecha de las controvertidas y artísticas monedas que con frecuencia se encuentran en Cartagena, nos quedan en la misma ciudad que se refieran á la dominacion de sus fundadores; los romanos que en todas partes procuraban borrar hasta el recuerdo de la gente púnica, debieron asolarlos, sustituyéndoles con edificios ya públicos, ya particulares, y con monumentos conmemorativos, de los cuales, aunque borrados tambien de la haz de la tierra por la mano del tiempo y de los hombres, quedan venerandas ruinas (4), entre las cuales se hallaron las inscripciones que vamos á examinar, y que, bueno es advertir no son todas las que se conservan de Cartagena, sino de ellas, las que se custodian en el Museo Arqueológico nacional.

---

(1) Estrabon, citando á Polibio, afirma que despues de la conquista de Cartagena por los romanos, las minas ocupaban 100 estadios en círculo, y que en ellas se empleaban 40.000 hombres, produciendo cada dia á Roma por valor de 25 000 dracmas (Estrabon, lib I).

(2) Ἄλητος. Es la *Alytra* asiria אלדת *(Alidath)* de los monumentos cuneiformes, que significa *madre*, y es símbolo de la *Tierra*. ¿No tendrá relacion con esta divinidad el nombre del rio *Lete* (Guadalete), por su vecindad á las minas argentíferas de Tarteso, tan celebradas de los antiguos?

(3) Polibio, X, 10.

(4) Entre ellas merecen particular mencion gran cantidad de trozos de revestimiento, romanos, con pinturas al fresco, alguna representando figuras humanas, que fueron encontrados en unas excavaciones que se practicaron en la calle del Cuerno, en el año de 1869, por cuenta del Municipio de Cartagena y á propuesta del ilustrado Oficial del Cuerpo administrativo de la Armada, D. Adolfo Herrerá, que las dirigió, preciosos y rarísimos restos en España de pintura romana, que guardan inmediata relacion y parecido con los encontrados en Pompeya y Herculano, y que fueron hallados, aunque ya hechos pedazos, conservando de un modo admirable la belleza del color. Custódianse en nuestro Museo Arqueológico Nacional.

INSCRIPCION VOTIVA.

La primera que llama preferentemente la atencion por el buen estado en que se conserva y la belleza de sus caractéres, es la que escrita en un pedestal de $0^{m},90$ de altura, de jaspe rojizo, dice así:

VICTORIAE
AVG ·
C·VALERIVS
FELIX
EX · VOTO
D · D

Esta inscripcion, publicada por diferentes autores, se quiso sirviera de apoyo á imposturas históricas, que narradas con exactitud y buen juicio por el conde de Lumiares, reproducimos á continuacion, para no quitar á su relato nada del carácter crítico que le distingue, y porque el libro en que se encuentra va haciéndose cada vez más raro.

«La historia de esta inscripcion es uno de los puntos más principales para la de la ciudad de Cartagena, por haberse valido de ella Gerónimo Roman de la Higuera con los sectarios de los Pseudos-chronicones, añadiéndole letras que jamás hubo en la lápida.»

«Es una coluna cuadrangular con tres gradas en la parte inferior, sin más filete ni adorno, que sirve de estribo á un corredor del patio de la casa de los Santos, allí la colocó el Ilmo. Sr. D. Sancho Dávila y Toledo, hallándose obispo de Cartagena, año de 1592.»

«D. Nicolás Antonio, que trata sobre esta inscripcion (1), pone la nota siguiente: *esta piedra es fingida, y así se ha de decir en la censura de los adversarios de Luit-Prando.* Quien leyere igual nota, puesta por un sabio como D. Nicolás Antonio, tendrá la inscripcion por espúrea, siendo evidente es verdadera; pero si examina las razones que tuvo para darla por falta, ó lo que quiso dar á entender con semejante nota, saldrá del error.»

«El Licenciado Francisco Cascales (2) fué el primero que publicó la inscripcion en la forma que existe, confesando haberla visto en Cartagena, y así la puso como estaba. Pero como una Santa Victoria padeció martirio en Tíboli, la pasó Higuera á *Turbula*, determinando era ésta Tobarra en el reino de Múrcia. Confirmó la ficcion en el *Cronicon* de Dextro, año de Christo 255, y 254 en el de Julian Perez: echó el resto á estas patrañas D. Juan Tamayo Salazar en su fingido poema de Aulo Halo: y en el *Martirologio Español* á 23 de Diciembre. Para base de semejantes falsedades escogieron á la diosa Victoria, aplicándola á Santa Victoria. Higuera en el *Adversario* 97, pág. 478 del falso Luit-Prando de la edicion de Ramirez del Prado y en el *Adversario* 81, pág. 22 de la de Tamayo de Vargas, depravó sacrílegamente la inscripcion verdadera, y formó sobre esta otra fingida, aplicándola á Santa Victoria.»

«Óigase al falso Luit-Prando de la edicion de Tamayo: *Cum essem Carthagine Spartaria legi inscriptionem in honorem S. Victoriæ quam vocabant propter egregiam eius sanctitatem Augustissimam in hunc modum.* »

«VICTORIAE AVGVSTISSIMAE
C. VALERIVS. FELIX
EX VOTO. DD
VIVENTE. MAXIMO VRBIS (3) ABVLANAE
PATRONO. »

«Lo más notable es que habiendo el Licenciado Francisco Cascales impreso en el año de 1598 la inscripcion en la forma que se halla, *Victoriae Augusti C. Valerius felix ex voto DD*, pasados 23 años se explique con la ficcion

(1) *Censura de Histor. Fabul.*, lib. v, cap. vii fol. 192
(2) En el *Discurso de la Ciudad de Cartagena*, reimpreso en Madrid, año de 1779, pág. 340, núm. 27
(3) Anne T. RBVLANAE

siguiente, auxiliando á los cronicones, y faltando á la verdad de la historia; refiere dos inscripciones de Cartagena, y no siendo ahora del caso la primera, escribe (1) la segunda, dice así: *Victoriæ Augustis C. Valerius ex voto DD.* «Esta piedra la ví yo rota en Santa Ana, mas Luit-Prando dice haberla leido entera en Cartagena en esta forma: *Victoriae Augustis C. Valerius felix ex voto DD. Curante Maximiano urbis Turbulanae Patrono.* «Cayo Valerio »Felix dedicó esta Memoria á Victoria Augustísima por voto de los Regidores, procurándolo Maximiano, patron »de la ciudad de Tobarra.» Y dice Luit-Prando: «que á Victoria por su singular santidad y religion la llamaban »Augustísima.»

«Como D. Juan Robles Corbalan era discípulo de Higuera, y condiscípulo de Cascales, y ambos correspondientes del autor de los fingidos Cronicones, segun el mismo Corbalan confiesa en varias partes de su historia ms. de las grandezas del reino de Múrcia, y en la de la Cruz de Caravaca, fué otro de los defensores de la fábula, por tanto, en la pág. 168, cap. 8, del lib. v texe una novela para establecer el martirio de Santa Victoria en Turbula, robándosele á Tíboli, como prueba D. Nicolás Antonio, en el lugar citado.»

«Todo el texido de la ficcion fué, que habiendo el autor de los Pseudo-Cronicones, leido la historia que publicó la primera vez Cascales, y sabiendo que éste, con quien tenia trato epistolar, buscaba noticias de antigüedades, y otras á este tenor, le pareció pueblo proporcionado para repartirle, como acostumbraba, algo del oropel aparente de sus grandezas. En este supuesto, hízoles decir á su Dextro y Luit-Prando lo ya referido, atribuyendo á Turbula, el martirio de Santa Victoria, con la unisonidad de *Tíboli*, ó territorio *Tibulano*, que es la *Tíbur* del tiempo de los Romanos, sita en la campaña de Roma ó Lacio, y distante de la ciudad, segun la cuenta de aquellos tiempos, 150 estadios, que hacen poco más de 18 millas, en donde padeció el martirio Santa Victoria. Texida ya la tela de la maraña, en el telar de sus producciones, se la remitió á su amigo Cascales, el qual inconstante y codicioso, con dolo, por no desmentirse de lo que antes habia escrito, y avariento de este nuevo oropel, dixo que la lápida estaba quebrada, constándole lo contrario por haberla registrado, pues esta no lo ha estado, ni hay señal por ninguno de sus ángulos de la más leve fraccion.»

«En mi libreria existe un monumento bien raro, que verifica la maraña, que sobre dicha inscripcion texió Higuera; es un memorial ó carta, que contiene siete hojas en quarto sin nombre de impresor, ó noticia del año en que se imprimió, que por ser rarísimo lo copio á la letra en el apéndice.» (2).

---

(1) En el Discurso xx, pág. 507 de la nueva edicion de Múrcia de 1775

(2) Hé aquí este curiosísimo documento que demuestra la manera con que, por los autores de aquellas falsedades, se procuraba darles carta de veracidad:

« *Memorial que el P. Gerónimo de Higuera (a), de la Compañia de Jesus, envió á la Villa de Tobarra, de la Diócesis de Cartagena, á D. Ginés Gomez Cura parroquial de la dicha Villa, por el qual consta que Santa Victoria Romana, vírgen, padeció martirio en término de la dicha Villa, que hoy dicen Tobarra la Vieja.*

«Ante todas cosas conviene poner las opiniones que hay acerca de adonde padeció Santa Victoria Vírgen y Martir. Beda en su Martirologio dice, á 23 de Diciembre, *Romæ natale Sanctæ Victoriæ Virginis*, y parece que quiere dar á entender que padeció allí; y á él sigue Adon, y Huarto, Molano, y Galesino, Maurolico, y el nuevo Martirologio Romano: digo que no quiere decir Beda que padeció en Roma, sino que se hacia fiesta de ella en Roma aunque no padeció allí, por ser ciudadana de Roma, y es esta harto constante causa; y ansi en los Martirologios se dice. *Toleti Sancti Eugenii Episcopi et Martyris.* No porque murió allí San Eugenio, sino cerca de Paris, en Franconia, mas dicelo asi el Martirologio Toleti, por que allí es celebrado como Pastor suyo. Tambien dicen: *Toleti Sanctæ Ceciliæ Virginis;* no murió en Toledo sino en tierra de Burgos, y por ser Toledana la celebra aquella ciudad.

Segunda opinion es del Cardenal Baronio, el qual en las anotaciones que hizo sobre el Martirologio Romano dice: que en la comarca del lugar Trebulano; y en la segunda parte de los Anales Eclesiásticos dice: que en la ciudad de Tora padeció esta Santa con su hermana á 9 de Julio. Sin duda este gravisimo Doctor se olvidó de si mismo, y escribió esto de priesa, que deshace todo lo dicho primero.

Tercera es, que en la ciudad Tribulana ó Turbulana padeció. Hay en la Italia dos ciudades Tribulanas, una está cerca de Reasia, otra cerca de Capua, y otra en España; ninguna de las de Italia, aunque famosas por hablar de ellas Plinio en el lib. III, cap. V, y Marcial en el lib. XIII en los Apoforetos, dicen que tal Santa padeció alli, ni dan razon de la cueva y heredamientos, como luego daremos en España, donde estuvo Tobarra la vieja (*b*).

Ptolomeo en la España Tarraconense pone á Turbula, esto es, en el Codice Latino, por que en el Griego dice Trebula, de manera que Trebula ó Turbula es lo mismo. Probemos pues que padeció en Trebula ó Turbula de España, y que esta es Tobarra la Vieja. Lo primero consta de Ptolomeo, que

(a) Gerónimo Romano de la Higuera, natural de Toledo, consumadamente diestro y noticioso en la Historia secular y eclesiástica de España, escribio varias obras, cuyo catálogo trae D. Nicolás Antonio en la pág. 8 de su *Censura de historias fabulosas*, escrita para dar á conocer las imposturas con que amancilló su gloria aquel talento, capaz de servir de ornato á la república de las letras. Impelido por un espíritu novelero fingió, ó por lo menos vició dolorosamente los Cronicones de Juliano, M. Máximo, Luitprando, Flavio, Dextro, Helleca y Braulion, escritores citados algunos por San Gerónimo, y otros jamás conocidos, suponiendo haberlos hallado manuscritos, y habidolos del Monasterio fuldense, fraude que ha embarazado largo tiempo los talentos más sublimes de la nacion para acrisolar la verdad y destruir las imposturas con que pretendia ilustrar varias iglesias y pueblos de España con santos y prodigios supuestos, con colonias y poblaciones memorables de otras regiones, á las cuales, colocadas en España indebidamente, atribuyó los martirios de muchos santos extranjeros y de otros que canonizó en aquellos proteos literarios, con los apoyos de inscripciones fingidas, cartas é instrumentos supuestos al intento, y asertos de sus mismas producciones. Murió el año de 1621 á los 73 de su edad.

(b) Los martirologios y autoridades que alega Higuera artificiosamente, nada prueban á favor de su inventiva, antes acreditan que Santa Victoria padeció martirio en el territorio tiburtino, sitio de la campaña de Roma, hoy Tivoli.

Que hubo Turbula es cierto, que padeció martirio Santa Victoria lo es igualmente, pero que aquella Turbula, ó territorio tiburtino fuese la que finge en España, es la falsedad con que pretendio lisonjear á la nacion española.

La inscripcion en efecto no presenta carácter alguno de falsedad, y como buena la han tenido, cuantos despues han tratado de ella, y últimamente el clarísimo Hübner, que entre las legítimas, la inserta en su *corpus inscrip-*

Turbula ó Trebula caia en los pueblos Bastetanos, que venian de Baza hasta topar con el rio Xucar, á donde hacia el poniente se acaban los pueblos Oretanos, y de ellos era Lenuza, dicha de Plinio y Ptolomeo Libisosa. Pone Ptolomeo los pueblos Oretanos, y dice que debajo de los más orientales pueblos de los Celtiberos, son los pueblos Lovetanos, cuya ciudad es Lobetum, y hoy Loberuela, aldea de la Villa de Usael. Dice luego que debaxo de estos, y cerca de los Oretanos son los Bastetanos, de manera que solo el rio Xucar, cerca de la fuente Santa, fenecen los Oretanos y comienzan los Bastetanos: luego Turbula caia en los Bastetanos. Y mirando la alusion del vocablo hay gran vecindad entre Turbula y Tobarra. Y que sea poblacion Romana Tobarra la vieja, los rastros que han quedado de la antigüedad lo muestran bien (*a*).

Lo segundo se prueba, que Tobarra la Vieja sea Turbula ó Trebula, y que padeció alli Santa Victoria por el testimonio de Dextro Barcelones, autor de 1.200 años, por que fué contemporaneo de San Gerónimo: dice en un cronicon de mano, *anno 255 hoc eodem tempore (licet alias sub Imperatore Pio Aurelio malint, apud Turbulam civitatem Bastetanorum in populis Mirsis. Sancta Victoria fugiens Roma ad Hispaniam ubi praedia erant ejus sponsi; postquam tempus aliquod 23 Decembris, Virginitatis lauream martyris laude pro Christi fide passa est, egregie cumulavit.*

Vuelto este testimonio dice asi: En este mismo tiempo, conviene á saber, año de 255 del nacimiento del Señor (aunque otros quieren que pasó en tiempo del Emperador Pio Aurelio), cerca de la ciudad Turbulana de los pueblos Bastetanos, en la comarca de los Mirsos, Santa Victoria, que huyendo de Roma vino á España á la heredad de su esposo: y despues de algun tiempo, á 23 de Diciembre, padeció por la fé de Christo: esclarecidamente enriqueció la corona de la virginidad con la del martirio (*b*).

El tercero testimonio sea de Juliano, Arcipreste de Santa Justa en Toledo, que vivió en aquella ciudad, entre los Muzarabes, más há de 600 años, en un Cronicon suyo, que yo tengo de mano, dice asi: *Anno 254, vigesima tertia die Decembris Sancta Victoria Virgo, natione Romana, quæ fugiens ad Hispanias, ne Eugenio (cui desponsa fuerat) nuberet, venitque ad civitatem Turbulanam in Bastetanis, quæ nunc vulgo Tobarra dicitur, et ibidem gloriosa passa est.*

Quiere decir: Año del Señor de 254 á 23 de Diciembre Santa Victoria Virgen Romana, que huyendo á las Españas, por no casarse con Eugenio, con quien estaba desposada ó prometida, vino á la ciudad Turbulana en los pueblos Bastetanos (la cual ahora comunmente se llama Tobarra), y alli gloriosamente padeció martirio. Hé aqui como Turbula es Tobarra en los pueblos Bastetanos, y que alli padeció martirio Santa Victoria. Denme los que quisieren maliciosa y perfidamente contradecir, donde se halla en los pueblos Bastetanos otra Tobarra, la cual tiene de latitud, segun Ptolomeo, 39 grados, y 15 minutos: está, segun Pedro de las Heras, Albacete en 39 grados y 25 minutos: hay 10 minutos de diferencia entre Albacete y Tobarra, mas hacia medio dia: luego evidentemente se saca, que Turbula ó Trebula de los Bastetanos, es Tobarra (*c*).

Sin esto prueba lo mismo Luitprando, Subdiacono de Toledo, cuyos Aniversarios de mano tengo yó, y há que pasó cerca de 700 años, dice asi: *Romæ habetur celeberrima Sanctæ Victoriæ virginis et martiris domo Romanæ memorata, quæ fugiens ab sponso Eugenio ad Hispanias ad provinciam Mirsorum in Bastetanis passa est in civitate Turbula, quam corrupto vocabulo, Tobarram Sarraceni vocaverunt, ubi celebre condidit Sacrum Virginum monasterium, et ibi passa est.* Y despues dice más el mismo autor: *Sancta Anatolia, Soror Sanctæ Victoriæ sequuta est Sanctam Victoriam ad Hispaniam, et post relictam Turbulæ martirem 23 Decembris redi.t in Italia Anno sequenti 9 Julii, passa est cum audace in civitate Tiro, Olim Turbulæ. Utraque culta fuit, sed exolevit memoria Sanctarum Virginum et Martyrum adventu Maurorum. Titus Lucius Aurelius, et Cayus Lucius Eugenius, Hispani cives, Turbulam, id est, Trebulam (utroque modo dicitur) in mea urbe, eiusque territorio versus Hellinis Oppidum Græcorum, ubi nati Prædia habuerunt, profetique Romam Victoriam hic ille duxit Anatoliam.* Quiere decir todo esto en romance: en Roma es celebre la memoria de la Santa Virgen y Martir Victoria, natural de Roma, la qual huyendo de su esposo Eugenio á las Españas, á la Provincia de los Mirsos, en los pueblos Bastetanos, padeció en esta Provincia en la ciudad Turbulana, que corrompiendo el vocablo los Moros, llamaron Tobarra, adonde edificó un convento de monjas, y alli padecio. Añade más el sobredicho autor: Santa Anatolia, hermana de Santa Victoria, la acompañó cuando vino á España, y dexandola consagrada martir en Tobarra á 23 de Diciembre, volvió á Italia al año siguiente, á 9 de Julio padeció martirio en la ciudad de Tiro, en compañia de otro martir llamado Audaz. En tiempos pasados estas dos Santas fueron honradas en Tobarra, mas perdiose la memoria con la venida de los Moros. Tito Aurelio, y Cayo Lucio Eugenio, Españoles, ciudadanos de Turbula ó Trebula (que es lo mismo) esto es en Tobarra, tuvieron heredamientos en este lugar; y en su comarca, hacia Hellin, ciudad de Griegos, á donde nacieron: y partiendose á Roma, el uno se desposó con Santa Victoria, y el otro quiso desposarse con Santa Anatolia (*d*).

Sin esto es de grande autoridad el testimonio de un Martirologio Romano, escrito en pergamino, de la Santa Iglesia de Plasencia, mas há de 250 años, á donde dice asi: 23 *Decembris apud civitatem Turbulanam Hispaniæ Sanctæ Victoriæ Virginis et Martyris, sub persecutione Decii Imperatoris, quæ cum esset desponsata cuidam Pagano, et nec nubere vellet, nec sacrificare, post multa miracula Turbulæ, plurimasque Deo virgines aggregatas, gladio rogatu sui sponsi percussa est.* Quiere decir en romance. á 23 de Diciembre, en la Ciudad de Trebulana de España el martirio de Santa Victoria Virgen y Martir, en la persecucion del Emperador Decio, la qual, como no quisiese casarse con un pagano, con quien estaba desposada, ni menos sacrificar, despues de

(*a*) No cabe duda que Ptolomeo coloca entre los pueblos Bastitanos á Turbula, ó Trebula, pero tampoco la hay convienen las distancias más á Villena que á Tobarra: por las Tablas Ptolemáicas, ni por otro medio se puede probar, ni aun por verosimilitud, que Tobarra sea Turbula, careciendo de aquellos monumentos capaces de acreditarla tal, como son inscripciones geográficas o testimonios de autoridades fidedignas.

Pero ¿quien se ha atrevido, sin temeridad á sostener los asertos geográficos de Ptolomeo? ¿Y quien sostendrá á Turbula por sola la simple relacion de este geografo? Unicamente los que hayan examinado con alguna reflexion sus tablas conocerán que en el estado que se hallan, más que ilustran confunden. La sola vez que suena el nombre de *Turbula* en la geografía antigua, es en la segunda Tabla de su libro segundo. A Strabon, Pomponio Mela, Plinio, el Nubiense y demás geografos, les fué desconocida: los tres últimos que podemos llamar patricios, por haber recorrido las poblaciones de la Bastitania, no dieron la menor noticia de su situacion o nombre, y sólo aparece Turbula en un geógrafo, que escribió desde Alexandria de Egipto, tan peregrino en nuestra geografía, que podria formarse mayor volúmen de los errores que cometió, que el de su obra. de lo que resulta, que por sola la relacion de Ptolomeo, no se puede conceder sitio á *Turbula* Bastitana, y áun dado caso que existiese no cabe reducirla á Tobarra, ni equivocarla con la Titur romana donde padeció Santa Victoria.

(*b*) Toda la fuerza que da Higuera á su ficcion, estriba en la fe de los supuestos Cronicones, á quienes hizo decir cuanto su capricho le sugeria, en apoyo de sus invectivas: vease el Cronicon de su Dextro, de la edicion de Rodrigo Caro, pág. 88. Item hoc eodem tempore, licet, al. sub imp. Pio. Aurelio Mallint, in Hispania apud Turbulam (*) urbem Bastetanorum, in populis Marsis S. Victoria (**) a fugiens Roma ad Hispania, ubi prædia erat ejus sponsi, venit postque tempus aliquod 23 Decemb. Virginitatis lauream martiris laude pro Christi fide passa egregie cumulat.

En la edicion de F. Francisco de Vivar, fol. 282 varía el Texto. Item hoc eodem tempore (licet alii sub Iperatore Pio Aurelio malint) in Hispania apud Turbulam Bastetanorum, in populis Marsis S. Victoria, a fugiens Roma ad Hispanias ubi prædia erant eius sponsi, venit, postque tempus aliquod 23 die Decembris Virginitatis lauream martyry laude pro Christi fide passa egregie cumulat.

Las notas con que ilustra el texto se reducen á insertar lo que del martirio de Santa Victoria en Roma escribió Surio, Adon y Equilino, pero sin dar otra prueba de los asertos de Higuera que la que arrojan los Cronicones.

(*c*) La autoridad de Juliano, con la cual corrobora Higuera su invectiva, es gemela de la antecedente: aqui ya se atreve á declarar el nombre de Turbula de Ptolomeo, por propio de Tobarra.

(*d*) De la misma matriz fabulosa, es la autoridad del supuesto Luitprando: la propia uniformidad en la relacion del suceso, dá á conocer la impostura que pretende afianzar, suponiendo que antes del año 711, esto es, del de la irrupcion de los moros en España, ya se daba culto en Tobarra á las Santas Hermanas Victoria y Anatolia: empresa tan árdua y dificil de acreditar, como los heredamientos de Tito Aurelio, y C. Lucio Eugenio, en Tobarra y Hellin.

NOTAS DE RODRIGO CARO.

(*) *Agnosci Ptolomæus et forte est Turba Liv., lib. 33.*

(**) *Forsitan scriptum Ex populis Marsis. Non aliter sensus ... D. S. Victoria agitur in Martyrol. Rom. hac die 23 Decembris, sed ibi Romæ, non Turbulæ Martirium consummasse scriptum, pro Dextro est Julianus in Chron.* Sancta Victoria virgo natione Romana, quæ fugiens in Hispanias ne Eugenio, cui desponsata fuerat nuberet, venitque ad civitatem Turbulanam in Bastetanis, ibidemque passa est. *Potuit tamen etiam Romæ celebrari ob natalem et originem temporalem, ut more Ecclesiastico consuetum in Sanctorum solemnitatibus ... fœliciter capite pronunciandum de Fectis de S. Victoria agit præterea Usuardus ea die, et est homilia Sancti Aldhelmi lib. 2 de Virginibus*

cionum latinarum, número 3.410; lo cual es de la mayor importancia, porque este sabio epigrafista dedica una parte especial de su notable y monumental obra, á insertar todas las inscripciones que despues de un detenido exámen

---

haber hecho muchos milagros, y ajuntado muchas virgenes á Dios, allí, á ruego de su esposo, fué traspasada con la espada (*a*). Y no menos ilustre el testimonio que se sigue: y era costumbre que los pueblos ponian las memorias en piedras escritas en las ciudades mas notables de España, como en Zaragoza, Tarragona, Cartagena, que fué la mayor de las Chancillerías ó conventos jurídicos de España, donde dice Luitprando que él leyó la inscripcion siguiente, que algo cortada está al presente en Santa Ana de Cartagena, y dice así:

VICTORIAE AVGVSTIS
VALERIVS FELIX EX VOTO
D. D.
CVRANTE MAXIMIANO
VRBIS TVRBVLANAE
PATRONO

«Dice su latin: *Victoriæ Augustissimæ Caius Valerius Felix ex voto dedicavit curante Maximiano urbis Turbulanæ Patrono.* En romance dice: Cayo Valerio Felix dedicó á Santa Victoria Augustísima estatua, por voto que se me hizo de ello, procurándolo Maximiano, Patron de Tobarra. Dice así Luitprando: *Cum esse Carthagine Spartaria, legi inscriptionem Sanctæ Victoriæ, quam vocabant propter egregiam eius pietatem Augustissimam in hunc modum*.»

Quiere decir: Estando yó en Cartagena leí una inscripcion en honra de Santa Victoria, la cual llamaban Augustísima, por su piedad, de la manera que queda arriba espuesta (*b*).

Hay otro pilar traido de cerca de la Venta de Mercadillos, que mandó llevár de allí á Talavera el Doctor Frias de Albornoz, Catedrático de Prima de Leyes en la Universidad de Osuna, y Cronista del Príncipe D. Cárlos, insigne escudriñador de las antigüedades de España, que yó leí en sus casas, y decia así:

MAVRELIO MAXIMIANO
M. F. M. N. VELIA. OB. PV.
BLICAS. VTILITATES. ET PRÆ-
SERTIM. HIS. SIMBVS. FIGVRATVM
IMMANISS. DRACONEM. EIVS
PRECIB. INTERVENTV. AVGVSTIS.
SIME. VIRGINIS. ET. MARTIRIS.
PATRONÆ QVÆ VICTORIÆ RESPVB.
TVRBVLANA. OPTIMO MVNICIPI ME
RITISSIMO QVE PATRONO. STATVAM
EQVESTREM. D. D.
P. IVNIO. CASSIO. C. VALERIO
FELICE. jj. VIR. OVINIO jj. ET
MARILIANO. COSS.

«En latin: *Marco Aurelio Maximiano, Marci filio, Marci Nepoti Velia, ob publicas utilitates, et præsertim his similibus figuratum inmmanissimum draconem interventu Augustissimæ Virginis et Martyris, patronæque Victoriæ respublica Turbulana optimo municipi, meritissimoque patrono statuam æquestrem dedicat, Publio Iunio Cassio, Caio Valerio Felice, Duumviris Oninio Secundo, et Mariliano Consulibus.*

»En romance: la República de Tobarra dedica esta estatua á caballo, como á su muy buen Ciudadano y meritísimo patron, á Marco Aurelio Maximiano, hijo de Marco, y nieto de Marco, Ciudadano Romano, de la Tribu Belia, por los públicos provechos que le acarreó, principalmente por haber huido de estas comarcas un descomunal dragon, que por sus ruegos alanzó de aquí la augustísima Virgen y Mártir Santa Victoria, su patrona. Y notese lo primero, que este Marco Aurelio Maximiano era ciudadano de Tobarra, y su patron, que en todas las causas defendia: era ciudadano Romano, de la tribu Belia; por que aunque era natural de Tobarra era ciudadano de Roma, y tenia su título allá á donde acudia, para votar en Oficios, y elegir y ser elegido. Lo segundo, que Tobarra era Municipio Romano, que vivia por sus leyes, y gozaba de todos los privilegios de Roma, como las colonias Romanas eran forzadas á vivir por la ley que les daban los Pretores Romanos. Notese mas, que como habia en Roma Senado de trescientos Senadores, en las colonias y municipios habia diez Decuriones, y como del Senado sacaban dos, que llamaban Consules, sacaban de los diez Decuriones ó Regidores dos, que eran los que lo mandaban todo, y llamaban Duumviros, que es tanto como si dixesemos dos Varones. Estos fueron este año Publio Junio Cassio, y Cayo Valerio Felice, que puso el voto á Santa Victoria. Luego se siguen los Consules, que fueron entónces Ovinio la segunda vez, y Mariliano. Contaban los Romanos por los Consules y Consulados los años: y siguen Onufrio Pambinio en los Fastos consulares, y en el Cronicon Eclesiastico, y Baronio en el segundo tomo de los Anales: se puso esta piedra año de 169, 24 años despues de la muerte de la Santa (*c*).

»El dicho Luitprando dice, que el Rey Suintila de los Godos, por reverencia de esta Santa puso nombre á la Ciudad de Victoria, y yo creo que las Victorias, despues de esta, como la de Cordoba, tomó nombre por devocion de esta Santa, y concluyo que más se há de creer á tantos autores escritores que dicen que la Santa vino huyendo á España, que no al Obispo Esquilino, que dice la truxo su esposo: bien se puede concordar lo uno con lo otro, y si hubiera contradiccion se sufria decir que ella se vino, y en su seguimiento su esposo. Nuestro Señor, gloria de los Santos, nos haga tales por los meritos de estas Santas Virgenes y Martires, esposas suyas, que las merezcamos ver en el Cielo, y guarde á Vuesas mercedes largos años, con aumento de salud corporal y espiritual. No se yó qué cosa en razon de historia haya mas bien probada que esta: mas todo se debe á las Santas, por cuya gloria he tomado este trabajo.—GERONIMO ROMANO DE LA HIGUERA.»

(*a*) ¿Donde existe este martirologio de la Santa Iglesia de Plasencia, ó quién le ha visto escrito en los términos que supone Higuera para engañar á los incautos con igual fraude al de la supuesta autoridad de Fr. Egidio de Zamora, al de las cartas de San Eugenio, la del Rey Silo de Astúrias á Egila, arzobispo de Toledo, en que estriba la ficcion de San Tirso martir, y la de Juan, siervo de Dios, escrita á los mozárabes de España?

(*b*) Sobre la fabricacion de la lápida, que alega y vicio sucintamente, nada hay que añadir.

(*c*) Juiciosamente advirtio y con mucha elegancia el Dean de Alicante, D. Manuel Martí, en la Epistola quarta del libro XI, que los sectarios de los Cronicones apócrifos, fingieron inscripciones falsas para autorizar sus patrañas; de esta naturaleza son la de Leandro Obispo Ilicitano, la de M. Emilio, de Caravaca, y la presente, pues como Adon y Equilino, tratando de las Santas Victoria y Anatolia, refieren, segun dá á entender el P. Vivar en el n.º 4, pag. 285 el milagro del dragon, con lo demás que refiere la inscripcion falsa y que jamas existio, de M. Aurelio Maximiano, se aprovechó Higuera para formar de la relacion de un suceso acaecido en Italia, una lápida que contraxera á España el milagro, y para reunir á un punto todos los ramos de la impostura, hizo á Cayo Valerio Felix, dedicante de la inscripcion genuina de Cartagena á la Diosa Victoria, Duumviro, de una poblacion imaginaria.

No necesita mas repulsa la inscripcion, que su propio estilo, con referirla se rechaza: ¿quien ha visto en monumentos Christianos los nombre de padre, abuelo, y tribu, quién las pedantes frases *optimo municipi meritissimoque patrono*? pero creyó Higuera dar mas autoridad á la lápida, insertando en ella los Consules romanos que regian en el tiempo que quiso suponer la ereccion de la lápida.

Ultimamente la autoridad de Luitprando tocante á la reverencia del Rey Godo Suintila á Santa Victoria, en virtud de la qual, dice dió nombre á la Ciudad de Victoria, es de igual cuño que las antecedentes.

crítico ha considerado como falsas, no encontrándose entre ellas la que nos ocupa, sino por el contrario, entre las indubitadas y verdaderas.

En tiempos del conde de Lumiares hallábase esta inscripcion en el patio de la casa llamada de *los Santos*, de donde vino á trasladarse, no sabemos en qué época, á las casas consistoriales de Cartagena, en las que continuaba al escribir su libro, el citado Hübner. Despues en 1869 la trasladaron con otras varias antigüedades, á una sala baja del edificio conocido con el nombre de *Cuartel de Guardias marinas*, donde la ilustrada solicitud del oficial de administracion de la Armada D. Adolfo Herrera, proyectaba formar un Museo local; pero habiendo desistido de este pensamiento el Municipio, y considerando en peligro de perderse esta y otras incripciones y objetos no ménos notables, la cedió generosamente al autor de la presente monografía, para que la traslадase con todos los demás objetos, al Museo Arqueológico nacional, donde se conserva en el pabellon dedicado especialmente á la epigrafía romana, formado con lápidas de aquel gran pueblo, en este establecimiento científico.

Los caractéres epigráficos de esta inscripcion nos indican el siglo segundo á que pertenece, y su clara interpretacion es, como ya leyó Lumiares: *Victoriae Augustae, Caius Valerius Felix, ex-voto, dereto Decurionum;* ó sea: «Cayo Valerio Felix consagró este monumento á la Victoria, cumpliendo el voto que para ello hizo, y erigiéndole por decreto de los Decuriones.»

El dedicante, cuyo nombre se conserva en esta inscripcion, perteneció á una de las más ilustres familias patricias de Roma, indicándonos este epígrafe una vez más la predileccion con que miraron siempre á nuestra patria las más célebres del Pueblo-rey.

Era en efecto ilustre y renombrada la gente Valeria, en la cual, como en otras familias romanas, encontrábanse ramas patricias y plebeyas, pero que de una ú otra condicion, gozaron siempre reputacion y estima entre sus conciudadanos. Ciceron menciona á un Valerio Flacco, que fué general de gran talento organizador, pues formó las legiones que de su nombre se llamaron Valerianas, citadas por Tito Livio, Salustio y Dion-Casio; llamando este último á la legion XX, *Valeria*, lo cual confirman las monedas de Victorino. Habiendo ejercido cargos consulares los individuos de esta familia, fué una de las que desempeñaron en Roma la importante magistratura monetal, quedándonos de ello elocuente testimonio en sus bellísimas é interesantes monedas de plata y de cobre, por las cuales tambien sabemos que fueron flamines y augures, y que conservaba todavía su influencia y prestigio aquella antigua *Gens* en tiempo de Augusto, pues se encuentran triunviros monetales de este emperador pertenecientes á dicha familia. A ella perteneció tambien el tristemente célebre Valerius Mesalla Potitus, procónsul de Asia.

La inscripcion de Cartagena nos demuestra que además de los diversos cognómenes conocidos de esta familia, *Flaccus, Mesalla, Acisculus* (1) *y Potitus*, llevó tambien alguno de sus individuos ó alguna de sus ramas el de *Felix*, que en el epígrafe se encuentra, y alguna otra el de Vindiciano, como lo demuestra otra inscripcion, que no está en nuestro Museo, pero que subsiste en Cartagena dedicada á M. Valerio Vindiciano, flamen; por donde se descubre claramente, que la dedicatoria del pedestal que estudiamos, no fué debida á ilustre caballero romano que de paso tal vez por Cartagena la ofreciera, sino que rama, y muy distinguida de aquella ilustre familia consular fué la que se hallaba establecida en la ciudad marítima de las codiciadas minas de plata, cuando en el siglo II de nuestra era, (claramente indicado por el carácter epigráfico de ambos monumentos) se dedicaban ya inscripciones á un Valerio, que ejercia en el convento jurídico cartaginés el elevado cargo de Flamen, mientras otro Valerio levantaba estatuas á la Victoria.

El clarísimo sentido de esta inscripcion no admite duda alguna, viéndose bien fácilmente por su literal contexto que fué una dedicatoria hecha á la Victoria Augusta, por Cayo Valerio Felix, en cumplimiento de un voto, no sin haber obtenido para ello el necesario permiso, alcanzándolo por decreto de los Decuriones. La explícita terminacion del sustantivo y del adjetivo, VICTORIÆ *augustæ*, nos demuestran que no debió consistir únicamente el voto en consignar aquel recuerdo, aquella inscripcion, porque entónces ambos nombres estarian en dativo, sino que además sobre el pedestal se elevaria la estatua *de la* Victoria, escribiéndose naturalmente su nombre y su cualidad en genitivo.

Y no era en verdad peregrina la ereccion de tales estatuas á la divinidad querida del pueblo romano, como esen-

(1) Como emblema parlante de este cognómen, se ve un martillo repetido en varias monedas de esta familia, pertenecientes al triunviro monetal Lucius Valerius Acisculus.

cialmente guerrero y conquistador. En una piedra grabada, que trae Gorlaens (*Dactiliothca*, p. II, m. 63), se ve representado un pedestal, que recuerda el de Cartagena, y encima la simbólica estatua de la Victoria alada, con la corona de laurel en la diestra; siendo tal la predileccion que por el simulacro de su deidad querida demostraban los romanos, que hasta en las monedas de los primeros tiempos de la acuñacion de la plata en Roma, lo vemos aparecer como simbólico emblema coronando un trofeo; tipo que ha valido á tales monumentos numismáticos el nombre de *Victoriatos*, y que atravesando todos los largos períodos, del imperio romano, y más tarde de los dos en que se subdivide, latino y bizantino, llega en nuestra patria hasta la época visigoda, si bien tan desnaturalizado en el dibujo por el estado de decadencia en que se encontraban las artes del diseño, que las victorias representadas en los primeros áureos ó sueldos visigóticos, más se parecen á ciertos insectos que á figura humana.

En tan largo transcurso de tiempo, y á pesar de las grandes vicisitudes por que atraviesa el Pueblo-rey la Victoria subsiste simbolizando su grandeza; pero mientras en la época pagana corona el orgulloso trofeo de las altivas y debeladoras legiones latinas, cuando adoptado el cristianismo como religion del Estado, caen los antiguos ídolos del mundo antiguo, que Roma habia llevado al inmenso panteon de su descreimiento aguijoneada como sucede siempre por su necesidad de creer, la Victoria lejos de coronar marciales trofeos lleva en su mano como salvador símbolo de nuestra redencion, la sagrada Cruz.

Pero no sólo deificaron y labraron estatuas á la Victoria, reproduciéndola en estatuas, piedras grabadas, monedas y vidrios pintados, sino que tambien la consideraron como sujeta y adscrita, por decirlo así, á sus emperadores, dándola el cualificativo de augusta. Siguiendo el constante empeño que siempre puso la raza latina no sólo en deificar á sus reyes ó emperadores, sino en elevar á la misma categoría todas sus cualidades, simbolizando en figuras especiales, ya la *constancia augusta*, ya la *annona augusta*, ya la *fides augusta*, ya la *liberalitas augusta*, etc., llamaron tambien á la Victoria, *augusta*, como si ésta no pudiera apartarse nunca de sus emperadores, ó como si fuese una divinidad especial propia exclusivamente de los jefes del Estado. Difícil es determinar si en la inscripcion que nos ocupa se refiere la dedicaria á la Victoria augusta ó como si dijéramos á la Victoria imperial, ó bien á la divinidad mitológica, á la diosa Victoria, cualificada por el dedicante con el adjetivo de *augusta*, como el más encomiástico. Nosotros nos inclinamos á esto último, pues desde la época romana vemos que á pesar del triunfo completo del cristianismo sobre el paganismo, tenemos en nuestras costumbres públicas, privadas y hasta religiosas muchos recuerdos de la época pagana de aquel pueblo. El cualificativo de augusto ó augusta, venimos aplicándolo constantemente á séres del más elevado concepto religioso, y hasta á los mismos misterios de nuestra sacrosanta Religion.

Antes de terminar todo lo relativo á este epígrafe no creemos fuera del caso, puesto que de los Decuriones se trata en él, dar alguna noticia aunque sea de pasada, acerca de quiénes eran estos Decuriones, y por qué con tanta frecuencia aparecen sus nombres y su elevado cargo en las antiguas inscripciones romanas.

Segun el testimonio de Ciceron, los Decuriones, altos funcionarios en las ciudades municipales y en las colonias, eran en aquellas ciudades lo que los Senadores en Roma. Representacion directa de la antigua organizacion republicano-aristocrática del Pueblo Romano, se necesitaba su decreto para levantar estatuas y ofrecer dedicatorias, áun cuando fuese á las divinidades, debiendo por lo tanto constar en todos los epígrafes de dicha clase haberse obtenido la autorizacion competente de dichos funcionarios. El D. D. ó *decreto Decurionum* de las lápidas ó inscripciones que se hacian fuera de Roma, era una frase análoga á la S. C. ó *Senato Consulto* que en monedas y áun en inscripciones se ponia en Roma; para indicar que unas y otras necesitaban autorizacion Senatorial; prerogativas de que se cuidaba mucho el Senado Romano, y á semejanza de él los Decuriones que le representaban en las provincias, por lo mismo que eran de tan poca importancia en realidad las atribuciones que fueron dejando á aquel antiguo y altivo Senado romano los emperadores, que eran la representacion de la democracia en aquel pueblo que creia ser libre cuando en realidad era más esclavo.

La inscripcion de que vamos tratando, además de haber sido estudiada por los dignos escritores que llevamos citados, lo fué tambien por Cascales, Discurso, pág. 340; Cean, pág. 111; Bibranos, ms. fol. 43; Ximenez, *Diario* 2, fol. 164; Talamanco, ms. fol. 68 vuelto; Florez, apud Mendez, pag. 242; Soler 1, pág. 75, y el Anónimo de Olisipo, ms.

INSCRIPCIONES HONORARIAS É HISTÓRICAS.

1.ª

CN · CORNELIVS
L·F·GAL·CINNA
II VIR
MVRVM LONG·P CII
EX·D D F·C·I Q·P

Así dice la primera inscripcion honoraria, que procedente de Cartagena, traje tambien á nuestro Museo, y que se conservaba en la pared del *caballero* ó *macho* del castillo mencionado, hácia el lado N., de donde al destruirlo la trasladaron á la casa de Ayuntamiento, en uno de cuyos patios se encontraba confundida con otros sillares lisos, cuando la pedimos al Municipio y éste nos la cedió para el Museo.

Está abierto el epígrafe en un hermoso trozo de mármol gris-oscuro, de forma rectangular, que mide 1,39 de longitud por 0,76 de altura, y en ella claramente se lee: *Cn. Cornelius L. f. Gal eria,* (1) *Cinna*, *Duumvir*, *murum long(um) p(edes) CII ex d(ecreto) D ecurionum, f(aciendum) c(uravit), i(dem) q(ue) p(robavit.* Ó sea: «Cneo Cornelio Cinna, hijo de Lúcio, de la tribu Galeria, Duumvir, hizo el muro de ciento dos piés de largo, por decreto de los Decuriones, y él mismo dió por buena la obra.»

Este epígrafe nos dá razon de la grande importancia de Cartagena en los tiempos de la República romana, puesto que además del carácter epigráfico de la inscripcion, así nos lo demuestra el personaje á quien se refiere, de quien únicamente hay noticia por algunas monedas familiares. Muy conocida la antigua familia, pecaríamos de difusos si entrásemos á narrar los diferentes sucesos de la historia romana con ella relacionados, contentándonos con indicar, que no es el primero de aquella familia que ocupó en España cargos importantes, puesto que ya cincuenta y nueve años ántes de Jesucristo, se halla en nuestro país un Publio Cornelio Lentulo como propretor de España, por lo que en el anverso de cierta moneda familiar, referente al mismo, creen ver algunos la cabeza de Ibero, hijo de Hércules, mejor que la de esta misma divinidad, símbolo de la fuerza.

Conocidas son en las colecciones numismáticas algunas monedas de bronce, áses, semis, triens y cuadrans, pertenecientes á las últimas reducciones del As romano, clasificadas como de la familia Cornelia, por llevar el cognómen, Cinna, que en alguna de sus ramas usó esta familia; si bien se consideraban tales monumentos numismáticos, como de un monetario, aunque perteneciente á la familia, completamente desconocido. La inscripcion de Cartagena nos dá noticia de un Cornelio *Cinna*, que ejercia en aquella colonia el importante cargo de Duunviro, dignidad que en las provincias equivalia al consulado en Roma, y personaje que acaso estuvo en estrecha relacion con el propretor ya mencionado, Publio Cornelio Lentulo. Tal vez esta inscripcion pudiera poner en camino para la investigacion acerca del desconocido triunviro monetal de aquel cognómen; siendo tambien coincidencia digna de ser conocida por lo que pudiera servir para averiguaciones futuras, que el Cornelio Cinna de la inscripcion se llama «hijo de Lucio», y que existió otro *Lucio Cornelio Cinna*, tal vez el mismo que fué cónsul por los años 666 al 669 de Roma, como refiere Sexto Aurelio Víctor (2), escribiendo de él lo que sigue:

«Lucio Cornelio Cinna flagitiosissimus, Rempub. summa crudelitate vastavit. Primo Consulatu legem de Exûlibus revocandis ferens, ab Octavio Collega prohibitus, et honore privatus, urbe profugit; vocatisque ad pileum servis adversarios vincit, Octavium interficit, Janiculum occupavit; iterum et tertium Consulem se ipse fecit. Quarto consulatu cum bellum contra Sullam posceret, Ancoræ ob nimiam crudilitatem ab exercitu lapidibus occisus est.»

No es peregrino el encontrar recuerdos de los magistrados locales, á quienes debia la colonia cartaginense la

(1) La tribu Galeria fué una de las 21 en que se dividió todo el territorio del Imperio romano, el año 259 de la fundacion de Roma. Pertenecian á ella, entre otras varias de Italia y de la Galia Cisalpina, muchas ciudades de la España Tarraconense y de la Bética, siendo de notar entre ellas Barcino, Tarraco, Dertosa, Ilerda, *Cartagonova*, de la Tarraconense; Corduba, Hispalis é Iliberis de la Betica.
(2) De viris illust., cap. LXIX.

ereccion de alguna parte de sus muros, como pudiera creerse, teniendo sólo presente esta inscripcion. Tambien allí se conserva importante memoria honoraria que guarda el nombre de otro individuo de esta misma familia Cornelia, aunque de diversa rama, Marco Cornelio Marcelo, hijo de Marco, y de la misma tribu Galeria, que cuidó de que se hiciesen otros 146 piés de muralla, desde la puerta Topilla hasta la torre próxima, y 11 piés más allá de la torre. Las defensas y propugnáculos de la colonia Nova-Cartago, se ve por estas inscripciones, que debieron mucho á dos individuos de la familia patricia Cornelia, segun demuestran elocuentemente las inscripciones referidas.

España, á no dudarlo fué mirada con gran predileccion por las mejores y más opulentas familias romanas. Las condiciones de nuestro suelo y nuestro cielo, tan análogas (y con ventaja) á las de Italia, atrajeron, más que á las últimas clases libres de Roma, que no conocian el amor al trabajo, indispensable para obtener anheladas riquezas, á las clases acomodadas, que por las adquisiciones de la guerra y las exacciones incalificables y los medros que se alcanzaban en los diversos cargos de la Administracion pública, llegaban á acumular grandes tesoros, gustando de disfrutarlos en la edad madura, léjos del bullicio de la gran ciudad. Así, los nombres patronímicos, que encontramos en las inscripciones, son casi siempre romanos, y romanos muy conocidos, de las primeras familias, hallándose en una pequeña proporcion los exóticos al Pueblo-rey, como extranjeros ó indígenas. Nuevo ejemplo de esta predileccion por nuestra patria nos ofrece la inscripcion que hemos estudiado, pues se encuentra repetido en toda España hasta en ciento treinta y siete inscripciones el nombre patronímico de *Cornelius*, y noventa con el mismo en femenino ó sea *Cornelia*.

Reproducida tambien la inscripcion que acabamos de estudiar por Hübner (n. 3.425), allí se encuentran tambien recopilados todos los que trataron de ella ántes de ahora.

2.ª

La segunda inscripcion de este grupo, traida tambien por nosotros al Museo desde Cartagena, se remonta á los primeros tiempos del Imperio romano. Fué encontrada al demoler el castillo de la Concepcion, ó iba á perderse confundida entre los escombros, cuando tuvimos la fortuna de acertar á verla y salvarla. Es un sillar de mármol gris, de 0,50 de longitud por 0,45 de latitud, que aunque bastante descantillado en los ángulos y falto en la parte derecha del espectador, presenta en su frente la inscripcion que á continuacion copiamos, abierta en hermosos caractéres del siglo augusteo:

TI · CLAVDIO · TI *f*
NERONI ·
PATRONO COLON*i*

No conocida de Lumiares y demás autores que trataron de las inscripciones de Cartagena, ni por el mismo Hübner en su citada monumental obra, bien podemos reputarla como inédita. Su interpretacion en nuestro sentir es como sigue: «*Tiberio Claudio, Ti(berii)(Filio) Neroni Patrono Coloni;*» ó sea en castellano: «Los colonos, (de Cartagonova) á su patrono Tiberio Claudio Neron, hijo de Tiberio.» Esta inscripcion nos demuestra la importancia que ya tenia Cartagonova desde los primeros tiempos del imperio, puesto que le dedicaba inscripciones, como su patrono, al segundo de los emperadores, que si bien manchó su vida con imperdonables faltas, elevó á grande altura el nombre romano, como sucesor de Augusto. Nacido el año 712 de la fundacion de Roma (42 ántes de Jesucristo), tuvo por padres á Tiberio Cláudio Neron, primer marido de Livia, y á esta célebre matrona romana, que despues fué esposa de Octavio. Jóven todavía de 20 años, partió el futuro emperador para la Armenia al frente de un cuerpo de ejército, y devolvió á Tigranes sus estados. Cuatro años más tarde, fué á las Galias con Augusto en calidad de pretor; y al siguiente sometió á los Rhetes acompañado de su hermano Druso, así como tres más tarde á los Pannonios, rehusando sin embargo, modestamente los honores del triunfo. Apenas trascurrido un año, repudió á su primera mujer Vipsania Agripina, y casó con Julia, hija de Augusto y viuda de Agripa, combatiendo de nuevo en el mismo año á los Pannonios, que habian tornado á rebelarse, así como á los Dálmatas; admitiendo esta vez los honores del triunfo por sus últimas expediciones. Al año siguiente atacó á los germanos con Cayo César, les sometió, fué nombrado General, y el Senado de nuevo le concedió el triunfo. Investido del poder tribunicio por cinco años, en el

de 748 (6 ántes de Cristo), se retiró á Rodas para descansar de sus pasadas campañas y dedicarse al estudio; pero al cabo de cinco años quiso volver á Roma, rehusando recibirle Augusto, que á pesar del feliz éxito de las empresas militares de su yerno, distaba mucho de quererle. Despues de ocho años de ausencia, Tiberio volvió al fin en 757 (4 años despues de Jesucristo), y habiendo muerto los dos Césares Cayo y Lucio, Augusto le adoptó al mismo tiempo que al póstumo Agripa, hijo de Agripa César, concediendo á Tiberio la potestad tribunicia por diez años. Desde entónces hasta el año 12, Tiberio se distinguió en muchas expediciones contra los Germanos, los Ilirios y los Pannonios; y en el siguiente, es decir, cuando estaban próximos á espirar los diez años del plazo por que se habia concedido segunda vez á Tiberio la potestad tribunicia, los cónsules hicieron una ley por la cual entró á administrar conjuntamente con Augusto las provincias, renovándole este último el poder tribunicio. En el año 14, como es sabido, subió al trono, tomando el sobrenombre de Augusto, siendo desde entónces bien conocida su historia para que nos detengamos en ella; contentándonos con indicar, que durante los primeros años de su reinado engrandeció el poder romano, alcanzando notables victorias en Asia, y restableciendo y reedificando con sus generosas liberalidades doce ciudades de aquella region que habia destruido un terremoto, generosidad que el Senado trasmitió á la posteridad, labrando por ello una medalla en que se dá al emperador el calificativo de, RESTITUTIS CIVITATIBUS ASIAE.—Estos servicios y merecimientos quedaron completamente deslustrados desde que en el año 26 se retiró á Campania bajo pretexto de elevar en Cápua un templo á Júpiter, y otro á Augusto en Nola, pero en realidad para encerrarse en Caprea, y vivir completamente entregado al vicio y la lujuria, tanto más repugnante, cuanto que á la sazon contaba ya Tiberio una edad avanzada, siendo desde entónces su reinado cadena no interrumpida de delaciones, destierros, asesinatos y todo género de crímenes, algunos de los cuales parecen increibles por el refinamiento de maldad que suponen; y que demuestran con triste elocuencia el estado de abyeccion á que habia llegado el Senado romano apenas planteado el imperio, y á la vez los fatales resultados fisiológicos y psicológicos que produce el vicio, sobre todo en el invierno de la vida. Comido por asquerosas enfermedades, veia acercarse el término de su vida, cada vez más cruel, cuando á la edad de 78 años, y en el 23 de su reinado, le ahogó Calígula.

No por hacer alarde de intempestiva erudicion hemos presentado la noticia biográfica de Tiberio que acabamos de dar, sino porque ella nos ofrece gran luz para fijar la verdadera época en que fué abierta y dedicada la inscripcion que nos ocupa. De los antecedentes expuestos claramente se deduce, que no debió ser hecha despues de haber subido Tiberio al trono, sino ántes, cuando todavía no era más que general victorioso, ó á lo sumo César.

En la inscripcion que estudiamos aparece con sus nombres propios de TIBERIO CLÁUDIO NERON, y como hijo de otro personaje de los mismos nombres, que fué en efecto su padre. Si la inscripcion se hubiera abierto en época posterior, apareceria con los nombres que despues adoptó de TIBERIO CÉSAR AUGUSTO, como vemos en las monedas, cognómenes que no le hubieran suprimido los colonos de Cartagonova, muchos de los cuales habrian servido á sus órdenes en los ejércitos de la Armenia y de la Pannonia, á lo cual debe agregarse la consideracion histórica de que un emperador no podia ejercer patronato especial tocándole el de todos los súbditos del imperio.

La severa y digna sencillez del epigrafe honorario que nos ocupa, está revelando tambien mayor proximidad á los primeros tiempos de Tiberio en pleno reinado de Augusto, que á los años en que ya ceñia el hijo de Livia la púrpura imperial.

Costumbre antigua era en los pueblos sujetos al yugo romano, la del patronato, que segun Dionisio de Halicarnaso fué un medio de que se valió Rómulo para ligar con el vínculo de la amistad las clases patricia y plebeya. Despues de haber encomendado á los patricios la buena armonía y conmiseracion para los plebeyos, dió á éstos libertad para que eligiesen cada uno á su gusto á quien quisieran por patrono; debiendo tener éste sumo cuidado de acudir por sus clientes, que este nombre tomaban los que se acogian bajo la proteccion del patrono, defendiéndolos, y no consintiendo que se les hiciera agravio alguno. Los clientes tenian obligacion de acudir á sus patronos, reputándose por gran maldad que uno ú otro se acusasen recíprocamente: en una palabra, eran los patronos para sus clientes como los padres para con los hijos (1); así lo explica Sexto Pompeyo Festo, cuando dice: *Patrono ab antiquis cur dictus sit manifestum, quia ut patres filiorum: si hic numerari inter dominos clientum consueverunt.* A imitacion de lo que hacian los plebeyos con los patricios, los pueblos nombraban tambien sus patronos que les representasen y defen-

(1) De verb. signif. pág. 153.

diesen en la metrópoli, y elegian siempre aquellos varones de mayor reputacion y que por sus condiciones especiales pudieran prestarles mejores servicios y auxilios, como hicieron los de Siracusa con Marco Marcelo y los de Cápua con Ciceron (1).

Los colonos de Cartagonova demostraron tambien igual deseo de que sus patronos fueran siempre personajes de alta posicion y merecimientos, como lo demuestra la notable inscripcion que se conserva todavía en aquella ciudad, dedicada tambien por los colonos al rey Juba, hijo de Juba, nieto de Jempsal, biznieto de Gauda y tataranieto de Massinisa, sabio africano cuyo padre, rey de Mauritania y de Numidia, habiendo seguido el partido de Pompeyo, vencido por César, buscó y halló la muerte combatiendo, dejando á su hijo Juba, á quien llamaremos el Jóven, sujeto al poder y voluntad de César, el cual, con noble piedad, le condujo á Roma, donde le instruyó en todo género de ciencias, formando uno de los más sabios escritores de su edad, segun lo acreditan Strabon y Plinio que le citan muchas veces.

Teniendo en cuenta la época en que floreció Juba y la de los primeros tiempos de la vida pública de Tiberio, es más que probable que éste sucediese en el patronato de los colonos de Cartago al sabio africano, segundo nieto de Massinisa, así como que precediese á Juba mucho tiempo ántes en dicho cargo P. Silio, Legado, Pro-Pretor y patrono tambien de la colonia Nova Cartago, segun se desprende de otra inscripcion que traen casi todos los que trataron de las antigüedades de Cartagena, y últimamente Hübner, conservada hoy en aquella ciudad, cuyo epígrafe dice así:

P · SILIO · LEG · PRO
PR · PATRONO
COLONEI

La terminacion arcáica de la última palabra nos hace creer esta inscripcion muy anterior á la de Juba, en la cual ya se dice *Coloni*.

Este nuevo patrono, de la familia Silia, plebeya, pero en la cual muchos de sus individuos ejercieron altos cargos en Roma, entre otros el tribunado de la Plebe y la magistratura monetal, y á la que tanto segun algunos escritores, ennobleció el célebre poeta, contemporáneo de Neron, Silio Itálico, forma con los anteriores una pequeña série de los patronos de Cartago Nova, que podemos colocar de esta suerte:

Publio Silio.
Juba.
Tiberio Claudio Neron.

Conviértense de este modo las referidas inscripciones honorarias en históricas, pues no sólo nos dan importantes datos acerca de la manera de ser, en sus relaciones con la metrópoli, de la colonia cartaginense, sino el principio de la lista de sus patronos, que podrá ir completándose con nuevos descubrimientos.

3.ª

Tambien inédita la nueva inscripcion que pasamos á examinar, ofrece dificultades para su lectura, por encontrarse muy maltratada, conservándose sólo en el trozo de mármol gris, de 0,55 de longitud por 0,53 de latitud, en que estuvo abierta, los siguientes caractéres:

. . . .
..CAESARIS
· ·O· DESIGN·
ACCENSUS
T·PAVIMENT
F · C ·

(1) Lumiares, pág. 40.

Hallada tambien al demoler el castillo de la Concepcion, y cedida para nuestro Museo por el Municipio de Cartagena, no ha podido ser estudiada hasta el dia, por lo cual tenemos que proponer nuestra interoretacion, con el temor que siempre se experimenta al iniciar la lectura de un epígrafe desconocido, y más cuando se encuentra mal conservado. Afortunadamente el cargo que ejercia el dedicante se ve con toda claridad en la palabra *Accensus*, si bien falta su nombre.

Era el *Accensus* en Roma un oficial civil destinado al servicio de muchos magistrados, tales como los cónsules, los pretores y los procónsules ó gobernadores de las provincias (1), y generalmente libertos manumitidos por los mismos á quienes servian (2).

Su cometido era convocar al pueblo á las asambleas, citar ante el tribunal á las partes que tenian que comparecer por cualquiera causa que fuese, mantener el órden (3), y anunciar en alta voz la hora de la salida del sol, la del medio dia y la de ocultarse en Occidente aquel hermoso astro (4).

Habia además *accensus* militares, que fueron en su origen un cuerpo de soldados supernumerarios destinados á llenar las bajas que naturalmente habian de ocurrir en las legiones (5); y que despues formaron un cuerpo separado de tropas ligeras (*levis armatura*) que ocupaban en el ejército las últimas clases. Se formaba entre la quinta clase de ciudadanos segun el censo de Servio (6); no tenian ni armadura ni en rigor armas ofensivas, combatiendo como mejor podian á golpes y á pedradas, *pugnis et lapidibus depugnabant* (7), precisamente como se les ve representados en una figura de la columna trajana. En los combates formaban la última línea, y se les lanzaba donde se les creia necesarios.

Desde luego se comprende, que el accensus, á quien se refiere la inscripcion, no pudo ser de estos, pues su pobre condicion é ínfima clase no les permitia hacer tales dedicatorias; además de que en el presente caso, como en otras inscripciones se encuentra, significa cargo especial y determinativo de la persona á quien se refiere. En Barcelona y cerca de ella, consérvanse varios epígrafes que pueden consultarse en la citada obra de Hübner, (núm. 4.546 á 4.558), los cuales no dejan duda alguna acerca de la clase de *accensus* á que se refieren, y de la condicion de manumitidos ó libertos que dijimos era propia de ellos.—Falta el nombre del *accensus* dedicante en la inscripcion de Cartagena, pero facilmente se comprende que debió ser accensus de un César, *Cónsul designado*, pudiendo restaurarse la inscripcion del modo siguiente, v. gr.:

¿*P. MARIVS SILO*?
caii CAESARIS
c)O(*s*) DESIGN(*ati*,
ACCENSVS
T(*empli*) PAVIMENT(*um*,
F(*aciendum* C(*uravit*

ó sea «¿Publio Mario Silo? accenso de Caio César, Cónsul designado, cuidó que se hiciera el pavimento del templo.» La época que indican los caractéres epigráficos, conviene con la del Cónsul designado Caio César, que no es otro sino Calígula.

4.ª

Honoraria tambien é histórica y geográfica es otra magnífica inscripcion, que tuve igualmente la fortuna de salvar, cuando al ciego furor revolucionario caia el célebre castillo de la Concepcion, de Cartagena, trasladándola,

(1) Varr. L. L. VII, 58; Liv. III, 33.
(2) Cic. *ad Quint.* fr. I, 1, 4.
(3) Cic. *l. c* 7.
(4) Esta costumbre, como muchas otras romanas trasmitidas al pueblo árabe, parece verse conservada por los muezzines entre los musulmanes.
(5) Festo, *s. u. Accensi.*
(6) Liv. I, 43.
(7) Varr. *ap.* Non v. Decuriones.

como las anteriores, á nuestro Museo, con la debida autorizacion de aquel Municipio. Colocada estaba formando el lintel de la puerta principal de la que debió ser torre del homenaje, cruzando de un pilar al otro del arco ojival de ella, que se levantaba encima. Inscripcion, la que nos ocupa, que bien puede considerarse como la primera de su clase en España, y de las mejores que se conservan en los Museos Arqueológicos de Europa, vamos á transcribir como la mejor explicacion que de tan notable monumento lithológico pudiéramos dar, los notables párrafos que á su estudio ha dedicado nuestro sabio amigo, el ya citado Sr. D. Aureliano Fernandez-Guerra.

Dice así en una crítica y delicada nota que inserta en la contestacion á nuestro discurso de recepcion en la Real Academia de la Historia:

«¿Se me consentirá decir algo sobre esas lápidas romanas y poblaciones helénicas? Es historia sucinta. Bien entrado ya el siglo II, un escribano cuestorio y edilicio, español por ventura, debió al César Adriano Augusto (117-138) elevarse de su humilde clase civil (*honesta* la llama Ciceron: *In Verrem*, art. II, lib. III, 79) hasta la prepotente de los caballeros. Los cuales, despues del año 704 de Roma, formaban el privilegiado cuerpo honorífico de donde habian de salir por necesidad todos los oficiales superiores de la milicia, y cuantos iban á ejercer las principales magistraturas del Estado. En la antigua república, sólo despues de una victoria se ennobleció al escribano con el anillo de oro, signo de caballero; áun cuando no faltase un Verres que, á fuer de procónsul brutal, envileciera aquella y toda honra en el cómplice adulador de sus delitos (Ciceron, l. c.). Así como el anillo de oro, el caballo público fué tambien distintivo y privilegio del órden ecuestre.

Iniciado, pues, de esta manera en la vida pública y de los encumbrados honores el équite novel, tuvo que domiciliarse en Roma, donde sin excusa eran obligados á residir los caballeros, si no se hallaban en activo servicio (Dion LIX, 9—Capitolino: M. *Aurel.* VI.—Lampidio *Comm.* I). Pero tan afortunado agente debió ser para sus conterráneos, tales riquezas supo allegar y tal maña se dió afianzando el logro de bien encaminadas esperanzas, que seis poblaciones meridionales de la España Tarraconense disputáronsele por conciudadano suyo. Fueron éstas *Carthago Nova*, *Sicelli*, *Asso*, *Lacon* (Lacoena urbs), *Argos* y *Basti*. Mortal enfermedad vino á desbaratarlo todo; y al hacer testamento el antiguo escribano, que Emilio Recto se decia, tan pródigo y bizarro anduvo con una y otra, si no con todas estas seis españolas ciudades, que llegó á dotarlas de algun monumento ó edificio suntuoso, donde vino á perpetuar su nombre y rústica tribu, domicilio y séxtupla ciudadanía, primitiva ocupacion y posterior dignidad, y juntamente su gratitud y largueza. Doscientas cincuenta libras de plata legó para una estatua á la concordia de los Decuriones de Cartagena; y el pedestal, con letrero sumamente curioso, pareció en 1526 (Hübner, *Inscriptiones Hispaneae Latinae*, 3424), mas ya no existe. Reconocido al honor de la edilidad que obtuvo de sus conciudadanos cartaginenses, mandó erigirles un teatro; y la gigantesca lápida que por memoria allí se puso, hecha extraer de las ruinas en 1244 por el sabio príncipe D. Alfonso X, y colocar sobre la puente levadiza del castillo (segun nos dice Cascales en el *Discurso de la ciudad de Cartagena*, Valencia, MDXCVIII: 23), ilustra ahora el Museo Arqueológico Nacional, merced al Sr. Rada, que logró ponerla á cubierto de vandálica destruccion. En fin, pagando el haberle escogido por patrono suyo la república de Asso (cuyos valientes y hoy despedazados alcázares baña recien nacido el Quipar), dejó hacienda bastante para construir allí edificio soberbio y solemnizar la ereccion todos los años con público banquete.

Hace cuatro siglos que de la subvertida ciudad se trajo á Caravaca, distante una legua hácia el Septentrion, la ingente piedra conmemorativa de ello (tiene $3^m,8$ de largo por $0^m,37$ de alto); labrábase entónces la ermita de la Soledad, y el mármol fué colocado por dintel sobre la puerta que mira al Occidente. Allí la hubo de copiar el antiquísimo epigrafista hispano (que muchos creen ser D. Rodrigo Sanchez Arévalo, obispo de Oviedo en 1458, de Zamora en 1467, de Calahorra en el año siguiente y de Palencia en 1470 y 1471); allí la vió y copió el año de 1600 Robles Corvalan, hijo ilustre de Caravaca; y en 1700 el historiador Cuenca Fernandez; y en 1800 el docto por quien la supo reproducir más exacta, D. Juan Agustin Cean-Bermudez. Y como si tantos y veraces testigos, en siglos tan diversos, no hicieran plena fé á los ojos de la crítica, recelosa y justamente apercibida contra audaces interpoladores, hoy dia subsiste la colosal piedra, con admirable conservacion, en el mismo lugar que se puso. De ella debo esmeradísima copia á mi afectuoso amigo el antiguo diputado á Córtes y senador Sr. D. Alfonso Chico de Guzman, sacada á presencia de su señor sobrino D. Ramon, gobernador de Murcia, de los señores juez de primera instancia y promotor fiscal de Caravaca, y de otras personas distinguidas. No hay, pues, manera de poner en duda ni un momento la autenticidad del epigrafe; y estoy seguro de que, rindiéndose á la evidencia nuestros dignos colegas y particulares

amigos mios, los Sres. Hübner y Mommsen, prodigarán su mucha erudicion y buen ingenio para satisfacer á cualquier dificultad que se proponga. La piedra dice así:

L · AEMIL · M · F · M · NEP · QVIRINA · RECTVS · DOMO · ROMA · QVI ET · KARTI ·
· ET · SICELLITANVS · ET · ASSOTANVS · ET · LACEDAEMONIVS · ET · BASTETANVS ·
· ET · ARGIVS · SCRIBA · QVAESTORIVS · SCRIBA · AEDILICIVS · DONATVS · EQVO · PVBL ·
· AB · IMP · CAESARE · TRAIANO · HADRIÁNO · AVG · AEDILIS · COLONIAE · KARTHAGI ·
PATRONUS · REI · PVBLICAE · ASSOTANOR · TESTAMENTO · SVO
REI · PVB · ASSOTAN · FIERI · IVSSIT · EPVLO · ANNVO · ADIECTO ·

Quien supusiese griegas y no españolas algunas de estas ciudades, iria fuera de razonable discurso: tanto se opone á ello la colocacion de los nombres. Afiánzase, pues, á toda luz por nuestra lápida, en el sitio de *Las Cuevas*, la ciudad de Asso; Carthago y Basti son notoriamente *Cartagena y Baza*; Argos no se ha de apartar de Cehegin, cuyo rio *Argos* conserva intacta y recuerda á través de los siglos la denominacion griega, y cuyas ruinas y las del inmediato cabezo de la Muela proclaman la grandeza y valor de la ciudad antigua. Y por lo idéntico de los nombres yo reduzco la de Sicelli á un no explorado villar del monte *Siceli* ó Sigelli *(Sicellitanus mons)*, dos leguas SO. de Denia; y la de Lacon (urbs lacoena), al castillo de *Luchena*, ó de Puentes, en la junta de ambos rios, Luchena y Gadalantin al NO. de Lorca.»

Despues de tan autorizados y elegantes párrafos acerca de este notabilísimo epígrafe, sería una verdadera profanacion añadir una palabra más, si es que añadirse pudiera, acerca de la interpretacion y sábias apreciaciones crítico-históricas del mismo: sólo nos permitiremos indicar para mayor ampliacion de su sentido, que la tribu Quirina fué la trigésimaquinta tribu rústica, creada al mismo tiempo que la Velina en el año 511 de la fundacion de Roma, siendo cónsules Aulo Manlio y Quinto Lutacio.

5.ª

Al grupo de que vamos ocupándonos corresponde tambien la que ahora pasamos á examinar, y que, colocada antiguamente en la torre principal ó el *macho* del mismo castillo de la Concepcion, rodó con los demás sillares que lo formaban al derribarlo, habiéndola recogido nosotros para nuestro Museo.

Es una piedra, del mismo mármol gris que las anteriores, la cual mide 0,87 de altura por 0,30 de base, y que lleva en su cara mas pulimentada el siguiente epígrafe:

M · PVVPIVS · M
SEX · LVVCIVS
SEX · L · CAEN
M · PROSIVS · M L
N · TITIVS · L · L · NV
C · VEREIVS · M · L
ANTIOC · BRVI ///
EL · TERENTI · C S
PILEMO · ALEDI · L S ·
ALEX TITINI · L · S
ACERD SÆPO M ¿S?
MAG · PILAS · III · ET
FVNDAMEN N̄ EX
CAEMEN · FACI
c RAVER

Descrita, ó mejor dicho, dada noticia de ella, aunque con suma dificultad, á causa de la gran altura en que se hallaba colocada, por Lumiares, creyóla poco ménos que ilegible, copiándola con bastantes equivocaciones, y diciendo sólo acerca de ella lo siguiente:

«Este fragmento de inscripcion inédito está ilegible en el estado que le ha dexado la incuria de los tiempos: se halla colocada á una elevacion tan distante, que ni con el beneficio del anteojo se perciben los caractéres, ya por la distancia, ya por la mala conservacion de la lápida en la qual apenas queda letra indemne del golpe; deseoso de adelantar en su inteligencia ó leccion, me hice descolgar desde lo alto, y habiéndola examinado prolixamente, saqué el traslado de ella en el estado que hoy permanece. La lápida, á más de estar cortada, y ser una parte de la inscripcion, ha sufrido la barbarie de haber trastornado los caractéres haciendo de L, V, y alterando la puntuacion y órden ortográfico, de modo que necesita un Edipo que la adivine.»

«D. Nicolás Montanaro, en el MS. C de las antigüedades de Cartagena, escribió tratando de esta inscripcion: *está tan alta, y denegrida, que no percibió mi vista todos sus caractéres ó renglones, de los quales leí ó brujuléé las letras siguientes:*

CVERIWS M
ANTIOC BRV
....TERENTIO

»Sin embargo, el todo de la inscripcion guia á comprender fué hecha ó puesta en honor de varios sugetos que contribuyeron al beneficio de alguna obra pública que principiaron desde los cimientos, y en cuyo tiempo era Edil Pilemon.»

«Los nombres de los contribuyentes apenas se conciben; sin embargo, me parece fueron Marco Puupio, Sexto Lucio; Sexto Gaeno, liberto de Lucio; Marco Prosio Anticio, liberto de Lucio; Cayo Verio Maticio; Antíoco Bruto; Herenio Terencio Pilemon, Edil de la Colonia; Sexto Titino Cerdo, liberto de Lucio, y otros cuyos nombres no es posible rastrear por la mala conservacion de la lápida.»

Variantes hijas de la dificultad de la lectura, ofrecieron el Anonimo de Olisipo y Vargas Ponce; viniendo á confirmar la perspicacia del conde de Lumiares, en el sentido que creyó encontrar en la lápida, sin embargo de la dificultad de su lectura y de equivocar el nombre propio ALEDI, con el del cargo de edil, la leccion del docto Mommsen. *M. Puupius M.* [*l(ibertus)*], *Sex. Luucius Sex. l. Caen(o?), M. Prosius M.* [*l.*], *N. Titius L. l. Nu(mpio?), C. Vereius M. l., Antioc(us) Bruti* [*-. s(ervus)*], *El(euter?) Terenti C. s., Pilemo Aledi L. s., Alex(ander) Titini L. s., ?acerd(...?) Sapo m...? mag(istri) pilas II et* [*....a*] *fundamento caement(icia) faci*[*und(a)co*]*eraver*[*unt*].

Segun esta leccion, y siendo *Acerdo* nombre propio como *Sapiorum*, la lápida nos daria noticia de los trabajos llevados á cabo en un *Sacello* (1), donde Hübner presume pudieron tambien levantar un ara, palabras que indica el entendido epigrafista estarian en el principio de la línea 13, ántes de *fundamento*. Nosotros sin embargo del profundo respeto que nos merecen tan sabios maestros, tenemos que ofrecer á su docta consideracion el resultado de nuestro escrupuloso estudio del epígrafe, hecho directamente delante de la piedra en que está grabado, que como dijimos ántes, se conserva en el Museo Arqueológico. La inscripcion es tal como la dejamos transcrita al principio de este capítulo; y hay entre lo que nosotros hemos visto, sin género de duda, y la copia de Hübner (3434), las siguientes diferencias:

En la línea 4, se ve claramente en la última letra, que Hübner pone como M, el monograma M͏L. En la 12, Hübner pone, PILAS II, y dice claramente, PILAS III. En la 13, escribe el sabio berlinés FVNDAMENTO, y dice FVNDAMEN͡T EX. En la 14, se distingue bien la C de la palabra CAEMEN͡T, letra que no trae la copia de Hübner.

Estas variantes, de las que no puede culparse al anticuario aleman, sino á la poca claridad de la copia fotográfica que tuvo á la vista para la lectura del epígrafe, hacen sin embargo que sea necesario variar la leccion de Mommsen en los cinco últimos renglones de este modo: Acerd(*o*) Sap(*i*)o(*ru*)m (*servus*) mag(*istri*) pilas III et fundament(*a*) ex caement(*is*). No hay ya motivo para creer se tratase de un sacello, pues nada nos indica en el epígrafe la clase

(1) *Sacellum* (περίβολος) diminutivo de Sacrum, era un pequeño recinto redondo ó cuadrado consagrado á una divinidad, y que contenia un ara (C. Trebat. *ap.* bell. VI, 12), pero sin techo ó cubierta (Festus, s. v.) Los particulares los consagraban en sus propiedades en honor de alguna divinidad favorita, y los magistrados en nombre del Estado en los parajes públicos. (Cic. *Div.* I, 46; *Agr.* II, 14; Ovid. *fast.*, 275)

de edificacion en la que *cuidaron de que se levantaran tres* fuertes *pilares con sus fundamentos ó cimientos hechos de cemento* (1) los maestros cuyos nombres, asi latinos como griegos, nos ha conservado la inscripcion; edificio que acaso estaria á la orilla del mar para el servicio del puerto, en cuyo caso las obras hidráulicas que para levantar los pilares sobre firme se necesitasen, debieron ser de tal importancia, que merecieron se consignase su recuerdo en una lápida y el de los maestros que las hicieron.

La época á que se refiere el epígrafe, más que por la forma de las letras, por la arcáica duplicacion de las vocales, en los nombres de Puupius y Luucius, pudiera ser la de cerca de un siglo ántes de Jesucristo.

7.ª

M · CA
BIBVLV
FACIVN

Igualmente esta inscripcion, que estaba tambien en la citada torre *caballero* ó macho del castillo de la Concepcion, y que tuvimos la fortuna de trasladar á nuestro Museo cuando la destruccion de aquella fortaleza, es un fragmento que mide 0,44 de altura por 0,47 de ancho, y que fué copiada principalmente por Accursio, Talamanco, Florez, el anónimo de Olisipo, y por Lumiares, que escribió acerca de ella lo siguiente:

«Es un fragmento de inscripcion que guia á que el todo de ella fué Marcus CALpurnius BIBVLVs FACIVndum: esto es, Marco Calpurnio Bibulo cuidó de que se hiciera esta obra; no hay duda que en el año 694 A. V. C. fué Marco Calpurnio Bibulo, Cónsul, y este es el mismo que nombra la inscripcion.

» La República romana envió por acá varios sujetos condecorados de esta ilustre familia: C. Calpurnio Pison, fué pretor en España el año 686 A. V. C., y en el de 599 Lucio Calpurnio Pison. No es extraño se hallen en nuestras inscripciones los nombres de estos Romanos, sin embargo de no constar por la historia que estuvieron en España, porque ántes de exercer los cargos honoríficos del Consulado, no eran acreedores á que se hiciera en los fastos de la R. memoria de ellos; quando estuvieron en España militaban bajo las Águilas Romanas en las legiones que guarnecian las colonias y municipios; entónces ó por algun beneficio ó por algun señalado servicio, les dedicaban inscripciones.

» La familia Calpurnia, aunque plebeya, se reconoció desde los primeros tiempos como noble, y autorizada por muchos cargos, Magistrados y triunfos. Pretendia descender de Calpo, hijo de Numa, segundo Rey de Roma segun Lucano (2).

. . . . Numquid memorare necesse est,
ut domus á Calpio nomen Calpurnia ducat?

(1) Cementum *Caementicia calce durata.* Liv. Cemento, ó argamasa ú hormigon hechos con pedazos de piedra unidos con cal. — *Farcire murum caementis fractis* Rellenar un muro de trozos de piedra. Plinio.—Vitrubio, en el capítulo IV, lib. II, *de la arena y de su eleccion para mortero*, dice que en las obras *cementicias* lo primero que se ha de buscar es buena arena para la mezcla del mortero, que no tenga tierra alguna; y á este propósito su erudito traductor el presbítero D José Orty y Sanz, escribe la importante nota que trascribimos:

« La estructura *cementicia*, que podríamos llamar *mazarote* ú hormigon, se componia de mortero comun y piedra de figura irregular, llamada de los Latinos *caementum* ó *caementa* Usábase mucho en los cimientos de los edificios (en los de agua siempre) donde se podia apisonar, siendo como era de piedra menuda. Los restos de la antigüedad romana nos ofrecen un sin numero de estos exemplares, correspondientes á la descripcion que de esta estructura hace Vitruvio. Sus piedras son ordinariamente desde una hasta tres libras; y estan tan anegadas en el mortero, que seguramente ocupa doble lugar que la piedra. Esta es casi toda de la dura que en la nota 12 del cap V del libro XIX llamamos *silex* ordinario.

Esta estructura *cementicia* era la misma que la *incierta* que explicaremos en el cap. VIII, sin otra diferencia, que en los cimientos donde se podia apisonar, se arrojaba la argamasa de mortero y piedra sin órden particular, en confuso y piedra perdida como dicen; pero en las paredes se cuidaba de darla algun órden, como diremos en dicho cap. VIII, nota 2 sobre la voz *imbricata*. Los Latinos la llamaron *structura caementitia*, porque sus piedras son los segmentos, cascos ó ripios que resultan de los desbastes de piedras mayores, recogidos en las canteras y talleres, llamados *rocalla*. A estas piedras irregulares llamaban *incerta caementa*, como se ha dicho, y á la pared hecha de ellas *paries caementitius*. Por lo cual parece haber equivocado el nombre Latino el traductor del Génesis en nuestra vulgata, quando cap. II, v. 3, dixo. *venite faciamus lateres, et coquamus eos igni. habuerunt que lateres pro saxis, et bitumen pro* CAEMENTO. El betun no pudo servir de piedra *caementum*, pues sirvieron de ella los ladrillos, sino de mortero, como en los muros de Babilonia y otras partes. » (Véase Philon Hebreo en su libro *De la confusion de las lenguas;* Paulo Orosio, *Hist*, lib, II, cap. VI; Plinio, XXXV, XV; Justino, I, II, y otros.)

(2) Ad. Calp. Pisonem v. 14. m. 15

» Parece que en tiempo de Julio César llegó á ser Patricia, y fué fecundísima en varones ilustres, como Cónsules, Pretores y otros empleos honoríficos de la República.»

De propósito hemos copiado las palabras que á esta inscripcion dedica el conde de Lumiares, porque sin que neguemos las probabilidades de su aserto, nos parece que en materias históricas, como en toda ciencia humana que tiene por preferente objeto la averiguacion de la verdad, no pueden hacerse afirmaciones sin que existan datos seguros en qué apoyarlas; y cuando esto no sucede, lo más que puede ser lícito es presentar las conjeturas que de los datos adquiridos se puedan deducir. Pero afirmar que una inscripcion se refiera á determinado personaje histórico, sólo por el completo parecido ó la homonimia de un nombre, nos parece aventurar demasiado. No habiendo, pues, más dato que el nombre, tenemos que contentarnos con lo que el epígrafe mismo nos dice; con la memoria de que un Marco Calpurnio Vibulo, que acaso ejerceria cargo público en Cartagonova, cuidó de que se hicieran tales ó cuales obras, pero sin determinar que fuese personaje ya conocido y célebre en la historia romana.

Esta inscripcion, por la forma de los caractéres, y por la de *faciundum* en lugar de *faciendum*, parece ser de los últimos tiempos de la república.

Los epígrafes que llevamos examinados nos demuestran una vez más la gran importancia que el pueblo romano dió siempre á las obras públicas, de cualquiera clase que fuesen, así civiles como militares.

INSCRIPCIONES FUNERARIAS.

1.ª

M · OPPIVS · M · F

FORESIS · ARS · HIC · EST · SITA

FLET · TITVLVS · SE · RELICTVM

Esta inscripcion funeraria escrita en un rectángulo de mármol gris, de 0,80 de longitud por 0,52 de altura, estaba en la antigua torre de la *fortaleza*, de donde se trasladó á las Casas Consistoriales, y de ellas al cuartel de Guardias marinas, para que formase parte del proyectado Museo Cartaginense, habiéndola cedido aquel municipio para nuestro Museo, á instancia nuestra, cuando acordó dejar sin efecto tan laudable propósito.

Durante algun tiempo debió estar oculta en recóndito paraje, cuando el diligente conde de Lumiares, que tanto empeño puso en reunir y publicar todas las inscripciones de Cartagena, no logró encontrarla, contentándose con ponerla entre las que segun él, no existian, y constaban sólo por relacion de los autores que las publicaron, copiándola de la coleccion de Muratori (1), sin dar lectura de ella, y sin decir más para ilustrarla que las siguientes palabras:

«*Marco Oppio* fué capitan general de la Armada de Marco Antonio. La familia Oppia, aunque del órden plebeyo se ilustró por sus servicios.» —Otros varios, tales como Accursio, Ramberto, Bibrano y Vargas Ponce tambien la copiaron, y últimamente Hübner en su citada monumental obra, aunque siguiendo el sistema adoptado en esta sin proponer su traduccion.

Difícil es fijar, como parece indicarlo Lumiares, que el epígrafe se refiera al capitan general ó prefecto de la flota de Marco Antonio. Cierto es que la familia Oppia, plebeya, se ilustró con personajes que ejercieron altas magistraturas en Roma, tales como Lucius Oppius Salinator, que fué pretor en el año 193 ántes de Jesucristo (561 de la fundacion de Roma) y que obtuvo además el mando de una expedicion naval para surtir de trigo al pueblo romano llevándolo de la Sicilia ó de la Cerdeña; como Quintus Oppius, uno de los ocho prefectos que Julio César dejó en Roma bajo el mando superior de Lépido, cuando vino á España el año 46 ántes de Jesucristo, (708, F. de R.), con objeto de batir á los hijos de Pompeyo; y Marcus Oppius Cápito, que sigue á los conjurados durante los desórdenes de la guerra civil, y que despues de su terminacion se hizo del partido de Marco Antonio, que le nombró prefecto de su flota y

---

(1) C[illegible] XXIII, pag MDCCXX, 12

pretor en Sicilia, á cuyo último personaje se refiere sin duda el conde de Lumiares; pero de todo esto no se infiere que el epígrafe en cuestion, dedicado indudablemente á la memoria de un celebrado orador forense, se refiera á aquel mismo Marco Oppio, que mereció ser nombrado general de la Armada de Marco Antonio. Lo que sí pudiera ser más creible, aunque no pasa de los límites de una simple conjetura, es que el Marcus Oppius de la inscripcion pudiera haber sido hijo de aquel Marcus Oppius Cápito, jefe de la dicha flota; pues los caractéres del epígrafe, con razon calificados por Hübner de *litteris optimis*, nos llevan á los últimos tiempos de la República, al turbulento período que prepara la total caida de ésta, y el entronizamiento del Imperio.

El Marco Oppio que fué enterrado en Cartagena, acaso más que por estar establecido en ella, por venir como viajero en la Armada de su padre, debió alcanzar gran renombre en Roma de orador forense, cuando el desconocido autor del epígrafe que se puso sobre su sepulcro llevaba la hipérbole de su alabanza, con una exageracion muy propia en todos tiempos de las regiones meridionales de España, hasta el extremo de afirmar que el *Arte forense quedaba enterrado en el mismo sepulcro de Marco Oppio;* ó lo que es lo mismo, que con él se habian extinguido en Roma los oradores forenses, *llorando en aquel monumento su abandono.* Esta misma extremada alabanza que casi pudiera calificarse de adulatoria, pudiera servir tambien de apoyo á la conjetura de que el Marco Oppio del epígrafe, hijo de Marco, lo fuera en efecto del citado Marco Oppio Cápito, que tan distinguido lugar alcanzó entre los amigos de Marco Antonio, y á quien por lo tanto, como sucede siempre con aquellas personas de las que algo se teme ó se espera, trataria de halagar, adulador retórico, ponderando el mérito de su hijo en el epitafio del sepulcro que le ledicára:

2.ª

NVMISIA
PHILEMATIO
SALVE.

Esta inscripcion funeraria de clarísimo sentido, dedicada á Filematio por Numisia, ofrece sólo de notable el nombre griego de la persona á quien está dedicada, y la salutacion á su espíritu ó alma, que recuerda las de lápidas cristianas, sin embargo de que la forma de las letras y la elocuente concision del epígrafe, indiquen mucha más remota época. Fué encontrada en el año de 1855 cerca de la *Torre ciega*; y cuando nosotros acertamos á verla en 1870 estaba formando parte de un pavimento en la casa de D. Francisco Mata, en la calle de los Cuatro Santos, el cual la cedió generosamente para nuestro Museo. Ha sido copiada tambien por Hübner.

La familia Numisia, como ya hizo notar el conde de Lumiares, á propósito de otra inscripcion en que se encuentra el mismo nombre, fué antiquísima y renombrada en Roma, habiendo ejercido algunos de sus individuos cargos consulares.

Varias inscripciones descubiertas en Cartagena llevan este nombre patronímico, que pueden verse todas reunidas en la citada obra de Hübner, y que copió tambien ántes Lumiares y algunas de ellas el anónimo de Olisipo, Talamanco, Ximenez y Soler; pero se nota la diferencia comparándolas, de que en alguna aparece solamente el nombre de Cayo Numisio Clemens, indicando ser el de un individuo de esta ilustre familia romana establecida en Cartagena, mientras en todas las demás son libertos ó libertas de la misma familia Numisia, los individuos á quienes se refieren. La piadosa Numisia de la inscripcion que se conserva en nuestro Museo, y que dedicó cariñoso recuerdo á Filematio, probablemente liberto griego, acaso sea la misma, cuyo nombre se lee en otra inscripcion funeraria, que es la 35 de Lumiares y 3.489 de Hübner, en la cual aparece tambien Numisia, como liberta de Cayo Numisio. Ofrecen la particularidad estos epígrafes, de que así el de Cayo Numisio Clemens, como el de Numisia liberta, se encontraron, segun la narracion de Lumiares, el dia 4 de Setiembre de 1782, continuando las excavaciones para el terraplen de la nueva muralla de Cartagena, en un antiguo panteon á la falda del castillo que mira al mar. Ocupaba la concavidad de aquél una caja semejante á un ataud de madera, que se conservaba incorruptible en parte, hallándose en el fróntis del panteon la inscripcion de Numisia, y la de Cayo Numisio en el ángulo de la derecha, pudiendo deducirse de esto, que tuvieron su última morada en un mismo panteon, patronos y libertos de esta familia, cuyo individuo Cayo Numisio Clemente acaso llevaria tal cognómen, por las virtudes que le adornaran, principalmente en el trato con sus esclavos y libertos.

No es tampoco peregrino el nombre griego de Filemon en la epigrafía de Cartagena, puesto que lo hallamos en otra inscripcion dedicada á Publio Lollio Filemon, liberto de Publio (Lumiares, p. 121, Hübner, n. 3.476.)

3.ª

Hermana de la anterior lápida por la composicion de su epígrafe, es otra de mármol gris más oscuro, de forma rectangular aunque quebrada la piedra á la derecha de ella, por lo cual falta la letra que terminaria la segunda línea. Dice así:

A Q V I N A
STRATONIC...
SALVE

El conde de Lumiares dió esta inscripcion como si ya no existiera en su época, copiándola de la coleccion de Reinesio, é indica debia estar la lápida falta de la parte superior, donde supone se hallaria el nombre del sujeto á quien se dedicára el epígrafe, por una liberta llamada Aquinia ó Aquilia Stratónica. Hé aquí las palabras de Lumiares sobre esta inscripcion: «Sin duda es sepulcral, puesta por una liberta llamada *Aquinia ó Aquilia Stratónica*, griega de nacion: la lápida no está entera, faltándole el principio, donde estaria el nombre del sugeto á quien se puso la memoria por esta esclava.»

Ante todo, debemos consignar que equivocó el epígrafe lo mismo que Bibrano, escribiendo Aquinia, pues en la inscripcion, como ya hizo notar Hübner, dice sólo Aquina, nombre que aparece en una moneda copiada por Florez entre las inciertas españolas, y atribuidas hoy con mejor acuerdo á Cartagonova, en la cual se mencionan los nombres de los Duunviros quinquenales, Publio Baebio Pollion y Cayo *Aquino* Mela. La comparacion de este epígrafe con el anterior, nos demuestra que no es otra cosa sino una dedicatoria funeraria, hecha por Aquina á una griega, ó por lo ménos de tal orígen, llamada Stratónica. Esta inscripcion que algun tiempo estuvo, segun el testimonio de Bibrano, en el frontispicio de la casa de San Fulgencio, hallábase últimamente en las gradas de la *Cuesta de la Baronesa* que conducen á la iglesia de Santa María la Vieja, de donde se trasladó al cuartel de Guardias marinas, ya mencionado, y de allí á nuestro Museo Arqueológico Nacional, por donacion del Ayuntamiento de Cartagena. La piedra tiene 0,47 de longitud por 0,38 de altura.

4.ª

L · VERGILIVS
L·L·HILARVS
SVTOR · HIC ·
SITVS·EST·F·C·
VXOR·ET·LIBETI (*Sic*

Este epígrafe está abierto en una lápida de mármol gris y figura rectangular, adornada con ligera moldura, midiendo una longitud de 0,55 por 0,50 de latitud. Fué encontrada cerca de la actual estacion del ferro-carril de Cartagena, y donada á nuestro Museo, por su ingeniero director D. Joaquin Gil, y el docto académico D. Eduardo Saavedra, á la sazon Director general de Obras públicas, en el año de 1869, incluyéndose en el *Corpus inscriptionum, (auctarium addendorum,)*, de Hubner, y despues publicada por el mismo en el cuaderno 3.° del tomo II de la *Ephemeris epigraphica* (1874, pág. 248,) en un artículo que lleva por título: *Additamenta ad titulos hispanos*, teniendo presente exactísimo calco de nuestro sabio amigo y maestro D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe.

Comparada la copia de Hübner con la inscripcion original resulta completamente exacta, siendo por consiguiente su clarísima lectura, la de *L. Vergilius L. l. Hilarus sutor hic situs est. F(aciendum) C(urarunt, uxor et libe*[*r*] *ti.*

Ó sea, *Lucio Vergilio Hilaro, Zapatero, liberto de Lucio, aquí yace. Su mujer y libertos cuidaron de hacerle este monumento.* La forma de las letras llevan esta inscripcion á los mejores tiempos del siglo Augusteo. Segun advierte con su acostumbrada precision Hübner, existian en España colegios ó corporaciones de zapateros, como lo demuestra una inscripcion de Uxama, que copia en la primera de las citadas obras, con el número 2.818.

5.ª

VERGILIA
Q·F·ANVS·HIC
SITAST · EXS
TESTAMENTO

Consérvase este epígrafe en nuestro Museo por donacion tambien del Ayuntamiento de Cartagena, y fué encontrado el año de 1855, lo mismo que el que copiaremos en breve con el núm. 10, cerca de la *Torre ciega*, segun testimonio del ya citado D. Francisco Mata, que los custodiaba en su casa, hasta que los cedió para el Museo local que se pensó establecer en el mencionado cuartel de Guardias marinas. La clara traduccion de este epitafio es, *Vergilia la Vieja, hija de Quinto aquí está sepultada; y se puso esta inscripcion cumpliendo lo mandado en su testamento.* Anus, como observa juiciosamente Hübner, no pudo ser cognómen, sino epíteto, que por cualquiera causa, por el aspecto de su fisonomía y de su cuerpo, llevase acaso Vergilia desde muy jóven. La contraccion *Sitast*, por *Sita est*, y la terminacion en S de la preposicion *ex* revelan muy remota época, pudiendo asegurarse que debia esculpirse este epígrafe más de cien años ántes de establecer Augusto el imperio.

6.ª

VERGILIAE
CAESIAE
MARIA L DE SVO
...CVNDVM CVRNIT

«*A Vergilia Caesia, su liberta Maria, cuidó de que se le hiciera este monumento á sus expensas, ó de su peculio.*» Esta inscripcion inédita, que pareció entre las ruinas del castillo de la Concepcion al derribarlo en 1868, y que nos fué cedida para nuestro Museo, donde hoy se encuentra, está abierta en una lápida de mármol gris oscuro, de 0,35 de longitud por 0,30 de latitud ó altura, y patentiza tambien su grande antigüedad, como ya notamos hablando de otro epígrafe, por la terminacion de la palabra *faciundum* en lugar de faciendum. Despues de la palabra CAESIAE parecen encontrarse vestigios de una A y una L, como si se hubiera completado la inscripcion poniendo la edad de Vergilia, *annorum quincuaginta*.

La repeticion del nombre patronímico Vergilio, en estas tres inscripciones y en otras dos más que trae Hübner (3.512 y 3.514), nos demuestra cuán pronto se estableció en Cartagonova alguna rama de la familia plebeya Vergilia, que ejerció cargos de tal importancia, como la magistratura monetal en Roma, durante el período republicano, en union de otros triunviros de la familia Carvilia y Ogulnia. Las inscripciones de Cartagena, sin embargo, excepcion hecha de la que lleva el nombre de Vergilia *la Vieja* ó la anciana, y la de Vergilia *Maxuma*, son de libertos ó libertas de esta gente.

Acaso las tres inscripciones transcritas, en que se encuentra el patronímico Vergilio, encierren parte de la historia de una antigua familia romana establecida en Cartagena. *Quinto* Vergilio, padre de *Vergilia la vieja*, tal vez lo fué tambien de Lucio, mencionado en la lápida del zapatero Hilaro. Este, esclavo manumitido por Lucio, y que alcanzó acaso renombre en su oficio y puesto importante en la corporacion de los de su clase, casó con Caesia, y de esta union hubo de nacer la Vergilia Cesia de la inscripcion núm. 6. Vergilia Cesia, enlazada con Mario, tuvo una

esclava, que de su señor tomó el nombre de Maria, la cual agradecida á la libertad que tal vez despues de viuda Cesia hubo de darle, la dedicó cariñoso epígrafe á sus expensas.

7.ª

PLOTIA · L ET FVFIAE · L · PRVNE HEIC · VOCI
TATAS · ANCILLA · HEIC · SITAST. HAEC
QVALIS · FVERIT · CONTRA · PATRONVM · PATRO
NAM · PARENTEM · CONIVGEM · MONVMEN
TUM · INDICAT · SALVE · SALVOS · SEIS

De esta inscripcion sólo se conserva en nuestro Museo, por cesion del Municipio de Cartagena, la primera y mayor parte de los dos trozos, en que en época desconocida se partió la piedra. El otro fragmento no hemos podido hallarlo, ni fueron más afortunados los académicos de Berlin en 1860, cuando sólo publicaron en sus actas (pág. 450) la misma primera parte. Afortunadamente se conoce la segunda, que completa el sentido, por el manuscrito de Vargas Ponce, citado tambien por Hübner. Con dicha adicion el epígrafe dice así: *Plotia l(iberta)* [Plotii] *et Fufiae l(iberta) — Prune haec voc[i]tatast ancilla — heic sitast. Haec qualis fuerit contra patronum patronam parentem coniugem monumentum indicat. Salve. Salvos seis.*

Cuya traduccion entiendo debe ser la siguiente:

«Plotia, liberta de Plotio y liberta de Fufia. Esta sierva, llamada Pruna, aquí yace, (ó está aquí enterrada). Cuál fué (su proceder) con su patrono, su patrona, su padre y su esposo, lo indica el monumento. Salve — Salvos seais.»

Desde luego se nota la gran antigüedad de esta lápida en la terminacion de *vocitatast* y de *sitast*, cuyo arcaismo es bien conocido, lo mismo que la acepcion de *contra*, por, *respecto de*, todo lo cual lleva tan notable epígrafe, así como la forma de las letras, á la época de los Escipiones.

El nombre griego de la esclava *Prune*, probablemente provendria de ΠΡΟ΄ΝΗ ης, femenino, que significa ciruelo, de donde conservado el mismo nombre por los romanos pasó á los idiomas neolatinos con la terminacion en *a*, *pruna*, la ciruela. Tambien pudiera ser el nombre griego de la esclava derivacion de *Phryne* como indica Hübner. Las frases finales, son, la primera, el saludo de los viandantes: «Salve.» La segunda, supuesta contestacion de los manes del difunto: «Salvos seais.»

Se ignora la época en que fué descubierta esta piedra, así como la en que se perdiese el trozo que le falta. Durante mucho tiempo estuvo en las escaleras de la Casa Consistorial de Cartagena; despues pasó al Cuartel de Guardias marinas, y allí estaba cuando nos la dió el Ayuntamiento para nuestro Museo.

El fragmento que conservamos, mide 0,85 de longitud por 0,34.

Las familias Plotia y Fufia, de las que era liberta Plotia, llamada cuando esclava Pruna (quizá por su color moreno), fueron de las más ilustres de Roma, figurando entre las consulares durante la época republicana, aunque ambas plebeyas, habiendo ejercido importantísimos cargos, y como uno de ellos, el triunvirato monetal. Este epígrafe nos demuestra una vez más la gran importancia de Cartagonova durante aquel periodo histórico del Pueblo-Rey, período al cual pertenecen la mayor parte de las inscripciones que se han encontrado en la ciudad de Amilcar.

8.ª

C · CLODIO
C · GRATHONIS
L · PAMPHILO
LIBERTVS.

«Pamphilon, liberto, á Cayo Clodio, liberto de Cayo Graton.» Este epígrafe, abierto en mármol gris oscuro, está adornado con una ligera moldura, y mide $0^m,65$ de longitud por $0^m,45$ de altura. Segun el anónimo de Olisipo, Lumiares y Vargas, hallábase en el barrio de San Anton en una huerta del P. Rey (Vargas dice, que de Doña Mariana Escaño), huerta conocida por el jardin de *Crespo en la balza á la parte del Oriente* (anónimo de Olisipo). Despues fué á parar no se sabe en qué época á las escaleras de las Casas Consistoriales, y de ellas al cuartel de Guardias marinas, de donde la trasladamos al Museo Arqueológico Nacional, por la repetida donacion del Ayuntamiento.

Lumiares la leyó de este modo, sin añadir nada más acerca de ella: «Cayo Gratonio, liberto, puso esta memoria á Cayo Clodio y Lucio Pamphilo.»—Hübner (3461) la restituyó en esta forma: *C. Clodio C. (Clodii) Grathonis l(iberto), Pamphilo libertus (possuit).* Nosotros hemos creido más acertada á todas luces que la de Lumiares la leccion de Hübner.

9.ª

CN · TVRVLLIO
CN · L. PROTIMO
EX · TESTAMENTO

Lápida de mármol gris oscuro y forma rectangular, hallada al demoler el castillo de la Concepcion, y trasladada á nuestro Museo por donacion del Ayuntamiento. Mide $0^m,28$ de altura por $0^m,61$ de ancho, y su clarísima interpretacion es: *A Cneo Turulio Protimo, liberto de Cneo, por testamento,* ó sea, cumpliendo lo dispuesto en su testamento. Describieron esta inscripcion ántes de ahora, como ya consigna Hübner al publicarla (3508), Lucena, Accursio, Talamanco, Florez, Soler, Ortega y Lumiares. En una moneda de Cartagena que lleva en el anverso cabeza de Augusto á la derecha con corona radiata, y en el campo, á un lado y otro del busto, V*ictrix* I*ulia* N*ova* K*artago*, se encuentra en la leyenda el nombre de P · TVRVLL · IIVIR QVINQV · indicándonos con esto estar de antiguo establecida la familia Turullia en Cartago-nova, y ser un liberto de ella la persona á quien se dedicó el fúnebre monumento que nos ocupa, cumpliendo así su última voluntad.

10.ª

Encontrada al mismo tiempo que la de *la vieja* Vergilia, y conservada por el mismo D. Francisco Mata hasta que pasó como su compañera al cuartel de Guardias marinas y de allí á nuestro Museo Arqueológico Nacional (1), se lee en otro rectángulo del mismo mármol gris la siguiente inscripcion sepulcral, con hermosos caractéres del siglo augusteo:

T · MARCĪ
SP · F · RVFĪ

ó sea: *á Tito Marcio Rufio, hijo de ¿Spartarius?* Extraño es que no sea el prenomen de la persona á quien está dedicado el epígrafe, el mismo de su padre; pero esto puede reconocer por causa el que Tito Marcio Rufio hubiera sido adoptado, y tomase el prenomen y nombre del adoptante, conservándose sin embargo en su epígrafe funerario el del padre natural ó legítimo, *Spartarius,* por ejemplo; ó que por el contrario fuese el del adoptante el que como ejemplo hemos propuesto, y el propio de Marcio Rufio el de Tito.

La piedra en que este epígrafe se encuentra, mide una longitud ó base de $0^m,60$ por $0^m,47$ de altura.

(1) En una Memoria que publicamos en 1870, dimos diversa procedencia á esta lápida, afirmando que habia sido hallada en el Castillo de la Concepcion. Más exactos informes nos permiten hoy rectificar aquella noticia.

11.ª

RAIA SEMNIS
/IB·SOPHE·AN·X
h · S · E·

Lápida de mármol gris y forma rectangular, rota por un lado. Mide 0m,51 de longitud por 0m,30 de anchura. Fué descubierta el año 1856 en el camino del barrio de Santa Lucía, segun Hübner, y segun las noticias que nos dió el citado D. Adolfo Herrera, al hacer el derribo del convento de monjas de la Concepcion. Antes de ahora sólo Hübner la ha publicado, supliendo con gran acierto una *l* ántes de la primera letra de la segunda línea, y una *h* ántes de la S del tercer renglon. Su interpretacion de este modo creemos no puede ser otra, que la de: *Raia Semnis liberta de Sofa* (acaso por Sofía), *de edad de diez años, aquí descansa.* Creemos que Semnis puede ser nombre extranjero é indeclinable, que sirviese de cognómen á *Raia.* Los caractéres de este epigrafe son tambien del siglo augusteo.

No es peregrino el nombre patronímico que aparece en esta inscripcion, pues se encuentra en un sello que se conserva tambien en nuestro Museo, en el que se lee

L · RAI
PRIMICEÑ

y en una inscripcion de Sevilla dedicada á L. RAIVS, hijo de Lúcio.

Hasta aquí las inscripciones de Cartagena que en el Museo Arqueológico Nacional se conservan, las cuales, como la mayor parte de las que áun subsisten en aquella antigua colonia, ofrecen la singularidad, como ya indicamos, de pertenecer á los mejores tiempos de la República romana ó á los primeros del Imperio; demostrando con esto, que tan célebre y codiciada ciudad fué de las primeras en romanizarse, y á la que acudieron, apenas conquistada, gran número de familias romanas, codiciosas de sus riquezas, y atraidas por la fama de su hermoso clima y fértiles campos. La opulencia de Cartagena debió decaer en los sucesivos reinados de los emperadores, pues apenas se encuentran memorias litológicas posteriores al citado período.

GANDÍA (VALENCIA).

INSCRIPCION FUNERARIA.

En el año de 1868, arrancando un olivar, cercano al pueblo de Almoynes, en la huerta de Gandía, á unos tres palmos de profundidad, encontróse un cipo funerario, de piedra franca, labrado en forma arquitectónica, simulando un fronton sostenido por dos columnas delgadas, cuyos capiteles ofrecen la singularidad de afectar la forma de la flor de loto, á pesar de ser el monumento puramente romano; tradicion egipcia, como ya hemos demostrado en otros trabajos, no peregrina ni extraña en nuestra patria. A los lados del fronton, á manera de acroterias, se ven ánforas ó urnas de elegantes figuras, y de tradicion helénica; grupos de frutos encima, y en el centro del fronton un busto, mutiladísimo, que debió ser el retrato del difunto. Debajo del fronton, y ocupando el frente de la lápida, se extiende en ocho renglones el epígrafe que vamos á trascribir, y el resto inferior de ella se adorna con dos recuadros, en los que mejor pudiera creerse quiso el artista indicar las puertas del sepulcro, como se ve en algunas urnas cinerarias. Debajo de la piedra que estudiamos halláronse urnas de esta misma clase, aunque toscas y de barro, y al rededor

sepulturas formadas de tres grandes y gruesos ladrillos, que cubrian, unos la cabeza de los esqueletos, y otros las urnas cinerarias. Tambien se hallaron en el mismo paraje grandes y medianos bronces de Neron, Adriano y Antonino, claramente indicando la época del monumento y de los restos del romano cementerio. Los trabajadores rompieron las urnas cinerarias y destruyeron los esqueletos, salvándose el cipo que dejamos descrito (cuyas dimensiones son de 1^{m},12 de alto por 0^{m},62), gracias á la inteligente solicitud de D. José de Llano, vocal de la Comision de monumentos de Valencia, que en 1872 nos lo cedió para nuestro Museo, facilitándonos las noticias que dejamos trascritas acerca de su hallazgo.

Esta inscripcion inédita, cuyos caractéres revelan bien á las claras la segunda mitad del siglo augusteo, ó los comienzos del segundo siglo, es de muy difícil lectura por lo destruida que se encuentra su superficie, y dice así:

M · A C I L I V S
E R O S H S E
P I S T O R L I B L I B E
R T A E Q V E F A C C V R A
Q V I S Q V I S I N H A S
PARTES QVISQVIS PERCV
RRIS IN HAC
PRECOR VTI DICAS STTL

Ó sea: *«M(arcus) Acilius Eros hic situs est. Pistor, liberti libertæque, faciendum curavere. Quisquis in has partes, quisquis percurris in hac, precor uti dicas, sit tibi terra levis.» — Marco Acilio Eros aquí yace. Pistor, los libertos y las libertas, cuidaron de hacerle este monumento. Los que paseis por estos sitios, los que vengais por aquí os ruego repitais: séate la tierra leve.*

En la segunda parte del epígrafe, desde el quinto renglon inclusive, tuvo intencion el desconocido autor del epitafio de hacer versos, los cuales no resultaron, sin embargo, segun las reglas de la métrica latina. La repeticion *quisquis in has partes, quisquis percurrit in hac*, descubre la vehemencia y el sentimiento poético.

El Marco Acilio Ero á quien está dedicado el monumento, griego, ó por lo ménos de tal orígen, probablemente sería tambien liberto.

CÁSTULO.

INSCRIPCION FUNERARIA.

Del célebre municipio Castulonense, cuyas antigüedades con tanta diligencia y tan doctamente ha ilustrado nuestro queridísimo amigo D. Manuel de Góngora, sólo tenemos una inscripcion sepulcral, sencillísima, de clara interpretacion, y que únicamente ofrece de notable, el ser inédita.

Escrita en un trozo de mármol de 0^{m},55 de altura por 0^{m},45 de longitud, cuya superficie es ligeramente convexa, dice así:

D · M · S ·
FABRICIVS
FELICISIMVS

Fué descubierta en los cortijos de Cazlona y donada al Museo por Doña Cármen Cuadros Zambrano.

CELSA.

INSCRIPCION FUNERARIA.

En muy mal estado de conservacion encontramos el año 1868 el epígrafe que vamos á copiar, en aquel antiguo pueblo, hoy Velilla de Ebro, habiéndonosla cedido para el Museo D. Francisco Roch.

Está escrita en un trozo de piedra arenisca de 0^m,36 de altura por 0^m,25 de base, y la forma de sus caractéres revela ya una época decadente. Dice así:

I · D · O
CLAVDI
PODOT.
XXXX FA
DION
MARIT
PIISI
SIBIF

Esta inscripcion, que está cortada por faltar una parte de la piedra á la derecha, pudiera restituirse del modo siguiente: «I*(nferis)* D*(iis)* O*(mnibus)*, [*Manibus*]. *Claudi(o) Podos(io), annorum* XXXX, *Fa(bia) Dionisia marit(o) Piissi(mo)* [*et*] *sibi faciendum* [*curavit*]. Ó sea: «*Á todos los Dios infernales de los manes. Fabia Dionisia á su piísimo marido Claudio Podotio de edad de* 40 *años, cuidó de hacer este monumento para él y para sí.* »

Este epígrafe no ha sido publicado ántes de ahora, y por la forma de sus letras y su estilo pertenece ya á una época muy decadente.

ALGODOR.

INSCRIPCION FUNERARIA.

Cipo de piedra encontrado al abrir la caja del puente de Algodor para la vía férrea de Castillejo á Toledo. Estaba abandonada al lado del puente, cuando en el año de 1861, pasando por la estacion del mismo nombre del puente, y teniendo necesidad de esperar la llegada del tren, el sabio epigrafista D. Aureliano Fernandez-Guerra, con la perspicacia que le distingue, vió la piedra, leyó el epígrafe, á pesar de hallarse de mala manera retocado, y de vuelta á Madrid, donde á la sazon desempeñaba el cargo de oficial de secretaría en el Ministerio de Fomento, obtuvo del Director de Obras públicas se trasladase la piedra á Madrid, conservándose algunos dias en su mismo despacho. Hübner la copia (3.214), consignando las siguientes palabras, tomadas de la noticia que el mismo Sr. Fernandez-Guerra le facilitó, al darle cuenta del epígrafe: «Descubierto en la provincia de Toledo, junto al primer desmonte, pasado el puente de Rondanejo, á 7,5 kilómetros en la desembocadura del rio Algodor, del empalme de Castillejo con el ferrocarril de Alicante;» añadiendo acertadamente, que cree sea este Castillejo el llamado Castillejo de Iniesta, á diez leguas de Albacete.

Mide 0^m,48 de altura por 0^m,32 de base, y en su frente se lee:

D · M · S
THEMIS
ANO XVIII HSESTTL
POM · SEVERINVS
VXORE PIENTI
SSIMAEI · F · C ·

« *Á los Dioses manes. Themis de edad de* 18 *años, aqui yace. Séale la tierra ligera.*» «*Pompeio Severino á su mujer pientísima, cuidó de poner este monumento.* »

Los caractéres de este epígrafe, así como la terminacion arcáica de *pientissimaei*, acusan el siglo augusteo.

Hübner en la quinta línea pone PIENFI.

La letra penúltima debió ser convertida en F, por el imperito retocador, que en época desconocida adulteró algunos caractéres de esta inscripcion.

ARANJUEZ.

INSCRIPCIONES FUNERARIAS.

Fragmento de lápida de mármol blanco (altura 0^m,33; latitud del fragmento mayor 0^m,28) partido en cinco trozos, que fué hallado en excavaciones hechas en Aranjuez el año de 1776, en la calle del Puente Verde, lado de Oeste, frente al antiguo cuartel de Reales Guardias Valonas, y remitida al Gabinete de Historia Natural por el célebre Don Eugenio Llaguno y Amirola, en cuyo establecimiento continuó hasta que por el decreto de fundacion de nuestro Museo, en 1867, pasó á formar parte de sus colecciones epigráficas. Pons la cita (T. I, 216), y Hübner la copia acertadamente (3071) en esta forma:

O FRATRIAMNTISSIMO
XXVII · MENSIB · VIII
MERITO AMORIS
*r*EPORTAVITLAVDEM
ICONIVGISVAE
VAMMANVM

ISV
FM

O sea...; *o fratri amantissimo* [*qui vixit annis*] XXVII *mensib(us)* VIII... *merito amoris?... reportavit laudem... i coniuge suae...* [*s*]*uam manum.*

Y en otro fragmento *isu* y *em.*

Las muchas interrupciones de este epígrafe, á causa de los fragmentos que de la piedra faltan, dificultan una acertada interpretacion, que fácilmente podria alterar el hallazgo de cualquiera de los fragmentos perdidos.

La forma de las letras indica haberse abierto el epígrafe hácia el siglo III de Jesucristo.

2.ª

Tambien fué encontrada en el mismo paraje y en la misma fecha que la anterior otra lápida de mármol gris, de figura cuadrangular (0,2 lado del cuadrado), que contiene un epígrafe sepulcral completo de sencillísima interpretacion.

S E P T V M I A
C · L · S E C V N D A
V. S. F. H · M · H · N · S ·

«*Septumia C(aii) l(iberta) Secunda, v(iva) s(ibi) f(ecit). H(oc) m(onumentum) h(aeredes) n(on) s(equitur).*» Ó sea: Septumia Secunda, liberta de Cayo lo hizo para sí en vida. Este monumento no pasa á los herederos.

La letra es tambien de la misma época que la de la anterior lápida.

Hübner copia esta inscripcion (4984) entre las de orígen incierto. Consta, sin embargo, su procedencia y yacimiento, segun va indicado.

Estos monumentos, así como un notable mosáico que se conserva en nuestro Museo procedente tambien de Aranjuez, justifica la importancia que ya tenia en la época romana, cuando se denominaria probablemente. *Ara Jovis.*

No muy léjos de Aranjuez ha reconocido restos de camino romano el tantas veces citado, D. Aureliano Fernandez-Guerra.

CAMINO DEL ESCORIAL,

PRÓXIMO AL «COLLADO DE VILLALBA,» JUNTO Á UNAS BARDAS DE PIEDRA, MUY CERCA AL KILÓMETRO 40 DEL FERRO-CARRIL DE MADRID AL ESCORIAL.

INSCRIPCIONES VOTIVAS.

1.ª

En un hermoso dia del verano de 1861 viajaban por el ferro-carril de Madrid al Escorial dos sabios académicos, que mirando el accidentado y agreste paisaje que á un lado y otro de la vía se descubre, desde que pasado el pueblo de las Rozas comienzan las primeras estribaciones de la cordillera del Guadarrama, discurrian con provecho para la ciencia y con gran placer para su espíritu, acerca de varios puntos de la antigua geografía española, ramo de las ciencias históricas á que tan importante auxilio prestan los descubrimientos y estudios epigráficos. Alternando lo grave de tales pláticas con oportunas frases y agudezas, hacian más ligera la marcha, ya de suyo veloz y precipitada. De piedras escritas hablaban, y el uno de ellos en tono chancero decia con frecuencia, señalando por la ventanilla los enormes y cortados peñascos de granito: «ahí se ve una inscripcion;» chanza discreta, que hacía sonreir á su compañero, pero que en breve habia de hacerles pensar más seriamente.

De los dos amigos, español y andaluz era el uno, y germano el otro; con lo cual basta para comprender, cuál de ellos sería el discreto bromista y cuál el grave compañero.

Cerca estaban de la estacion de Villalba, y llegaban al kilómetro 40 de la vía férrea, cuando el español mirando á unas bardas que venian á formar ángulo casi recto con la vía, dijo al aleman señalando á las piedras que la formaban, insiguiendo en su broma de ántes:

— Una inscripcion.

Pero esta vez su compañero, léjos de sonreir, contestó fijándose en aquel punto, con vista perspicaz.

— En efecto, una inscripcion.

Y mirando entónces con más detenimiento la piedra señalada, repitió el andaluz, con esa inexplicable alegría del anticuario que descubre un resto venerable de las edades pasadas, la misma frase del germano.

Poco tiempo despues examinaban de cerca una gran ara votiva en la parte interior del ángulo formado por la barda y el camino de hierro, ara en que se veia la inscripcion de que en breve vamos á ocuparnos; y algo más arriba, encima de la misma barda, que subia la sierra adelante, otra ara más pequeña, y una y otra hechas del mismo granito, que tan abundantes canteras ofrece á la industria y á las artes en aquellas montañas.

De vuelta en Madrid el español, que ocupaba á la sazon importante puesto en el Ministerio de Fomento, hacía de manera que ambos monumentos lithológicos, que en el lugar de su yacimiento hubieran acabado por perderse, se trasladaran á la Biblioteca Nacional, puesto que entónces todavía no estaba ni siquiera iniciado nuestro Museo; y allí han estado hasta que por la fundacion de este centro científico se trasladaron á él, leyendo reunidos español y aleman los epígrafes, á pesar del verdadero estado de descomposicion en que la superficie de la piedra se encontraba, y de lo borroso por consiguiente de las letras.

Los que de tal modo acababan de hacer tan importante descubrimiento, probablemente habrán ya adivinado nuestros lectores, eran

D. Aureliano Fernandez-Guerra y Orbe, y

D. Emilio Hübner.

El primero de dichos monumentos era una gran ara de piedra, labrada en su parte inferior y superior á manera de pedestal de estatua, y que mide $1^{m},45$ de altura por 50 de base, la cual en grandes y hermosos caractéres del siglo augusteo, hoy casi borrados por la facilidad con que se descompone el granito de que está hecha el ara ó pedestal, lleva en uno de sus frentes la siguiente inscripcion:

CANTABER
ELGVISM
IO · LVCI · F
M A R T I
M A G N O
V · S. A̅ · L

«*Cantaber Elguismio Luci F(ilius) Marti magno, v(otum) s(olvit) a(nimo) l(ibens).* Ó sea: «Elguismo, cántabro (ó natural de la Cantábria), hijo de Lucio, á el gran Marte cumplió su voto con buen ánimo y de buena voluntad.»

Al copiar este epígrafe Hübner en el Corpus inscriptium (3061), puso P por F como letra final de la tercera línea; despues de *Luci*, leyendo, *Luci Puer;* pero examinada con el mayor detenimiento la inscripcion, clarísimamente se ve que es una F, con lo cual queda el sentido más natural y claro.

El cualificativo magno, aplicado á Marte, es bastante peregrino en las inscripciones.

Encima de este epígrafe se ve la media luna tan repetida en los monumentos antiguos españoles, y que recuerda el culto á la

Delia Virgo triformis.

¿Sería este monumento, más que ara votiva, pedestal de estatua dedicada al Dios de la guerra? Su forma parece así indicarlo; sin embargo no tenemos datos en que apoyar esta vaga conjetura.

2.ª

De igual procedencia y hallazgo que la anterior es otra ara mucho más pequeña, que como ya indicamos, se encontraba á la parte de arriba y encima de la referida barda. Mide $0^{m},68$ de altura por $0^{m},25$ de base. Es tambien de granito; se halla completamente descompuesta en la superficie; pero á pesar de ello puede leerse,

más que con ojos, con manos,

como dijo Zorrilla, el siguiente epígrafe:

A M I
AAEL
ARIQ
MARTI
VS.

«*Amia Aelariq(um?) Marti votum solvit.*» «Amia, de la gente Aelárica, cumplió el voto que hizo á Marte.»—¿Se ocultará en ese nombre gentilicio el que tuvo en los siglos antiguos Villalba: *Villa-aelarica?* Pudiera ser.—Hübner añade *L(ubens);* pero en la inscripcion no existe.

Marte en aquella region, y en la ciudad, acaso hoy completamente perdida, dentro de la cual ó en las cercanías, debió estar colocada el ara ó pedestal que nos ocupa, hubo de recibir especial adoracion, como lo testifican estos dos epígrafes, ambos hallados en el mismo país, de la misma época y en iguales condiciones de fábrica y conservacion.

BAÑOS DE LEDESMA.

INSCRIPCION VOTIVA.

Ara de piedra granítica con 78 centímetros en su total altura y 40 en su mayor anchura, descubierta con otras nueve aras votivas el año de 1845, en los baños de Ledesma, provincia de Salamanca. Fué trasladada tambien á la Biblioteca Nacional, donde ha permanecido hasta la formacion de nuestro Museo, en el que hoy se guarda.

Ofrece la particularidad este ara de tener la parte superior bastante ancha en relacion con su altura, y abierta en ella una caja en sentido perpendicular al lado del epígrafe, como para recibir un madero ó alguna otra pieza de piedra. Acaso haria juego con otra, apoyándose en ambas el arco de madera que formaba la puerta, verja ó entrada á la sagrada gruta, donde brotaba la salutífera fuente de *Bletissa*.

En el frente lleva escrito el siguiente epígrafe, de muy difícil lectura por la descomposicion de la superficie granítica en que fué abierto.

L V C I V S
C R E S I V S
N I M P I S *(sic)*
V · S · L · M

Como se ve es una dedicatoria de *Lucio Cresio á las ninfas* (de aquellas aguas), *el cual cumplió su voto de buena voluntad y con razon bastante para ello.*

Esta inscripcion, lo mismo que las otras nueve sus compañeras, recuerdos todas de enfermos agradecidos al benéfico efecto de las aguas de Ledesma, demuestra la importancia que ya habian adquirido aquellos baños en la época romana.

Todas ellas las inserta Viu en su obra sobre las antigüedades de Extremadura, y Hübner tambien las copia con los números 883 á 992.

De la que se conserva en nuestro Museo, Viu y Hübner ponen el primer renglon incompleto y alteradas las dos únicas primeras letras que escriben, diciendo sólo

VB...

en lugar de LVCIVS, que aunque con trabajo se ve en el epígrafe.

PALENCIA.

Escasas son las memorias lithológicas de la época romana, que á través de los siglos nos ha trasmitido el tiempo en la antigua capital de los vacceos, cuyo antiguo nombre de *Pallantia* oculta su orígen en la noche de lo pasado.

En la época de las guerras púnicas, debió tener no escasa importancia aquella antigua capital de region, aunque sin sonar todavía su nombre, cuando despues del infortunio de Cauca y de la honrosa capitulacion de Intercatia, detuvo al orgulloso Lúculo hasta el punto de hacerle levantar el sitio que habia puesto á la ciudad (año 603. F. de R.), no siendo más afortunado catorce años más tarde Emilio Lépido, que quiso vengar en los palentinos el vergonzoso triunfo de Numancia, acusándola de haber prestado su apoyo á los heróicos defensores de aquella destruida pero inmortal ciudad. Emilio Lépido tuvo que abandonar su empresa retirándose delante de los muros palentinos, alto ejemplo que levantando el abatido espíritu de los naturales del país contra los invasores romanos, afirmó la gloriosa resistencia que se les hacía, abriendo á los belicosos arevacos las productivas llanuras vacceas, con lo cual provistos de abundantes víveres pudieron resistir mejor las invasiones de los romanos.

Con tan mala fortuna como Lúculo y Lépido, pretende Escipion someter á la independiente ciudad y su territorio; y deteniendo tambien á Pompeyo que es rechazado constantemente tras uno y otro asalto, abre sus puertas á

Sertorio que acude en su auxilio. La violenta muerte de este caudillo, postrer esperanza de los españoles que luchaban por su libertad, aceleró la completa dominacion de los romanos en aquel país á tanta costa sometido. Los vacceos con su metrópoli debieron ser sin embargo de los últimos en someterse, pues despues de haber derrotado junto á Clúnia á Celio Metelo en el año 700 de Roma, todavía y á pesar de encontrarse sometidos al poder del coloso romano, turbaban á menudo, unidos á los cántabros, la forzada paz que se les imponia, hasta la completa reduccion del país, conseguida por Augusto.

Ningun título especial, que indicara proteccion directa de los soberanos ni adulacion rastrera de los sometidos, trasmitió Palencia á la posteridad. «Nómbrala, sin embargo, Ptholomeo entre las ciudades vacceas; señálala por mansion el Itinerario de Antonino en el camino de Astorga á Tarragona y á las Galias; Plinio la cita como una de las cuatro principales de aquella region; y Mela la designa juntamente con Numancia como las dos más esclarecidas de la provincia Tarraconense entre las colocadas tierra adentro, si bien confiesa que ya en su tiempo las superaba en esplendor Zaragoza. Que era vasto su recinto lo indican las poblaciones en masa, de los contornos, que en él se encerraron burlando la rapacidad de Lúculo; que era fuerte, lo demuestran los repetidos cercos que siempre con éxito sostuvo, á pesar de que su situacion no favoreciese mucho la defensa. Extendiase por una y otra orilla del Carrion, y no como ahora sobre la izquierda, segun comprueban los rastros de edificios que á gran distancia se han descubierto: de monumentos romanos ni áun memoria le queda, á excepcion de alguna lápida sepulcral incrustada en sus actuales muros» (1).

Así escribia en 1861 uno de los más eruditos y elegantes ilustradores de la obra pintoresca, con tanta perseverancia sostenida por Parcerisa, añadiendo, acerca de la única inscripcion que citaba, era poco menor que ilegible. Siete años más tarde trabajos agrícolas ponian de manifiesto multitud de objetos romanos mezclados con una cantidad tan considerable de huesos, que han servido á la industria y sirven todavía para cargar con ellos numerosos wagones del ferro-carril que atraviesa los campos palentinos, para venderlos á diferentes fábricas extranjeras y del país en que estos restos del mundo zoológico tienen varias y grandes aplicaciones, trayendo á la memoria tanta abundancia de ellos las repetidas derrotas que en los parajes en que se encuentran sufrieron las legiones de Lúculo y Lépido, de Escipion y de Pompeyo. Despues tambien de aquella aseveracion de Quadrado, descubrióse dentro de la ciudad un magnífico mosáico romano al abrir los cimientos para una de las casas que edificaba D. Guillermo Astudillo, mosáico dividido en compartimientos geométricos, en cuyos centros se veian bustos de las cuatro estaciones, así como en el de todo el mosáico la cabeza de una gorgona, y alternando en los espacios intermedios bellísimas grecas, pájaros y caballos marinos; cuyo pavimento por cesion del dueño del terreno tuvimos la fortuna de poder trasladar á nuestro Museo Arqueológico Nacional, donde se conserva en el centro de un pabellon levantado al propósito (2). De la misma

---

(1) Quadrado. *Recuerdos y bellezas de España*, tomo de Palencia y Valladolid.

(2) Acerca del descubrimiento y adquisicion para el Museo de este mosáico, decíamos en la Memoria que presentamos al señor ministro de Fomento en 1870 lo que sigue.

«La Comision además logró adquirir en Palencia uno de los más notables monumentos que sin disputa han de enriquecer nuestro Museo, cuando terminada su restauracion pueda gozarse por completo de su vista. Poco tiempo hacía que al abrir los cimientos para una de las casas que edifica el rico propietario D. Guillermo Astudillo, se habia encontrado á la profundidad próximamente de 2 metros, un magnífico pavimento de mosáico romano casi completo, dividido en compartimientos geométricos, en cuyos centros se veian bustos de las Cuatro Estaciones, asi como en el de todo el mosáico la cabeza de una gorgona, y alternando en los espacios intermedios bellísimas grecas, pájaros y caballos marinos. Sobre este pavimento halláronse tambien aunque muy destrozados, restos de grandes ánforas de bronce, que indicaban claramente el buen gusto del artífice que las hiciera; y tanto este último hallazgo como la presencia de las Cuatro Estaciones en el mosáico parecian revelar que aquel pavimento, de 4 metros en cuadro, debió pertenecer á un lujoso *triclinium*, como el que á las puertas mismas de Madrid, aunque mucho más deteriorado que el de Palencia, se conserva en la quinta de los Carabancheles, propiedad de la Excma. Sra. Condesa de Montijo, mosáico que tuvo la fortuna el primero de los que suscriben de dar á conocer al público exactamente reproducido por la cromo-litografía en la *Historia de la Villa y Córte de Madrid*, escrita en colaboracion del Sr. D. José Amador de los Rios.

Como era natural, el afortunado inventor D. Guillermo Astudillo, estaba justamente orgulloso de su hallazgo, y podia calificarse como aventurada osadía pedírselo para el Museo. La Comision, sin embargo, considerando que era muy difícil se conservase en el lugar donde se encontraba, y que en Palencia no habia Museo donde pudiera ser trasladado, conociendo el patriotismo é ilustracion del Sr. Astudillo, no vaciló en proponerle la cesion de aquel notable pavimento, y tuvo la inmensa satisfaccion de que con una generosidad digna del mayor elogio y de justa recompensa, accediera á ello.

Tan notable rasgo de patriótico desprendimiento no debia quedar mucho tiempo ignorado del Gobierno, y el primero de los que suscriben trasladóse inmediatamente á esta córte, expuso al señor Director general interino de Instruccion pública Sr. D. Felipe Picatoste, la loable conducta del señor Astudillo, y en breve regresaba á Palencia teniendo la honra de poner en manos del ilustrado donador el nombramiento de caballero de la real y distinguida órden de Cárlos III, con que S. A. el regente del reino premiaba tan ilustrada generosidad.

Despues de obtenida la cesion del mosáico, quedaba todavía la dificilísima operacion de trasladarlo á Madrid, porque como va indicado, medía 4 metros en cuadro, y estaba muy expuesto á que se destruyera completamente, sacándole en piezas. Las personas facultativas de Palencia la daban por imposible, pero la Comision, que despues de obtenido tan precioso monumento, no podia resignarse á abandonarlo, llamó al ingenioso restaurador del Museo D. Ceferino Diaz, y practicando con el mayor cuidado excavaciones por debajo del pavimento hasta dejar al descubierto la gruesa capa de hormigon, sobre que el mosáico se extendia, cortando éste en trozos, con instrumentos que de propósito se hicieron, por las mismas líneas de la distribucion geométrica del

época romana igualmente fué otro mosáico, que aunque más deteriorado empezó á encontrarse cerca de la ciudad; y por último, las inscripciones que pusieron de manifiesto las excavaciones que se hacian en el año de 1867 para la estacion del ferro-carril de Galicia, inscripciones de que en su casi totalidad dió cuenta con el celo y exactitud que le distinguen, el doctísimo ingeniero D. Eduardo Saavedra, á la Real Academia de la Historia, insertándose aunque sin interpretacion en el Apéndice 4.° de la noticia de los actos de dicha Corporacion, leida en la Junta pública de 7 de Junio de 1868, por su secretario perpétuo D. Pedro Sabau, y copiadas despues, aunque con algunas alteraciones en el citado *Corpus inscriptionum* del caballero D. Emilio Hübner.

Al destruir el inconsciente furor revolucionario, inútilmente, las notables y antiguas murallas de Palencia, rodaron tambien por el suelo las dos inscripciones, que incrustadas en ellas habia á la derecha de la puerta del Mercado, y fué no poca fortuna que las llevasen, no sabemos con qué objeto, á la Casa-matadero, donde tuvimos la fortuna de encontrarlas un año más tarde, así como las otras de que dió cuenta el Sr. Saavedra (aunque no todas), abandonadas en diversos parajes, como alguna otra completamente inédita y que debió ser hallada tambien cuando las anteriores, las cuales recogí cuidadosamente y traje á nuestro Museo Arqueológico Nacional, donde se conservan.

Todas estas inscripciones, á excepcion de la primera, son funerarias: abiertas en la misma clase de piedra arenisca, y pertenecientes, hecha igual excepcion y alguna otra que anotaremos, por la forma de sus caractéres y de los adornos que en las mismas piedras se hallan, al siglo III de Jesucristo.

Dichas inscripciones, conservadas en nuestro Museo, son las siguientes:

1.ª

INSCRIPCION VOTIVA.

En el pueblo de Baños, cerca de Palencia, célebre desde remota época por sus aguas, que dieron la salud á Receswinto, y donde, como digno testimonio del cristiano agradecimiento de este rey subsiste notable templo visigodo, único en España, cuyo estudio ya nos ocupó en el tomo I de esta obra, fué hallado, no sabemos fijamente cuándo, pues al verla nosotros por vez primera el año de 1869, estaba en una bodega, sirviendo de cuña ó sosten para las cubas, el ara que lleva en su frente la inscripcion que vamos á trascribir; ara que compramos para nuestro Museo, sin poder obtener más noticias acerca de su invencion y yacimiento, que las de haberse encontrado poco tiempo hacia en un campo cerca de la bajada á la gruta, donde brota el benéfico manantial. Con esto sin embargo es suficiente para comprender que el *sagrado númen* á quien está dedicada, es el de aquellas aguas. El epígrafe con sencillo laconismo, dice así:

NVMINI
SACR
VM
V · C ·

«*Numini Sacrum.* V · C ·» — «Al sagrado númen.» No podemos acertar con las dos palabras á que sirven de iniciales las dos últimas letras del epigrafe. ¿Acaso serian las de prenombre y nombre del dedicante? Pudo ser.

La elocuente concision del epígrafe, la sencillez clásica del dibujo del ara, y la forma de las letras, indican que fué labrada y escrita cuando ménos en los últimos años del siglo augusteo.

No ha sido publicado este epígrafe hasta el dia, ni era fácil, dado el sitio en que se encontraba oculta el ara,

---

adorno, y colocando inmediatamente de sacarla cada pieza, perfectamente ajustada, en cajones preparados al efecto, logró encerrar en treinta y seis de éstos, convenientemente numerados, todo el mosáico, y trasladarlo á Madrid. Al tiempo en que la presente Memoria se redacta está ya de nuevo colocado en un pabellon hecho expresamente con tal objeto en nuestro Museo, y empezados los trabajos de restauracion, que dentro de poco tiempo volverán á tan importante monumento, toda la belleza que le dieron los artistas romanos.»

Así ha sucedido en efecto, siendo hoy uno de los restos de la antigüedad, que con más justicia llaman la atencion de los amantes del Arte y de la Historia, en aquel establecimiento científico.

y del que nos costó no poco trabajo sacarla, pues su poseedor que antes la miraba como una piedra cualquiera, desde que comprendió tenia alguna importancia, aparentó una tenaz resistencia á cedérnosla, cuyo principal objeto era fácil de comprender.

INSCRIPCIONES FUNERARIAS.

2.ª

D M
CPOMPE
IOSEVE
ROAN
XXXXIPO
CORNE
LIA ƸOE
MA · RI

Esta inscripcion funeraria está abierta en una grande piedra de 2 metros de altura por 0,56 de ancho, rematando por la parte superior con un adorno, formado por una curva ó semicírculo que sube por los lados, volviendo sobre sí mismo en ambos extremos hácia el centro, formando á manera de volutas dos círculos que se tocan, y otro mayor en dicho centro. Estas labores son curiosísimas y de útil enseñanza para la historia de los procedimientos técnicos del arte de la cantería, pues están hechas con un instrumento especial, á manera de berbiquí, el cual tendria un pié fijo, que serviria de punto de apoyo ó centro, y el otro, con las labores convenientes, á manera de terraja, de modo que al girar sobre el punto de apoyo fijo en la piedra, resultase la labor ó moldura que se deseara obtener.

La inscripcion no ocupa todo el frente de la lápida, sino que éste se halla dividido en dos, en el sentido longitudinal, para que pudieran escribirse otros tantos epitafios, como sucede hoy con las losas de los que llamamos *panteones* en nuestros cementerios, dispuestas de modo que se van abriendo los epitafios en las lápidas preparadas al efecto, y áun despues de colocadas, á medida que se depositan en el panteon las personas de la familia que van falleciendo. La estela funeraria que nos ocupa fué colocada, como el mismo epígrafe declara, por Cornelia Zoe, griega ó de origen griego, en la sepultura de su marido Cneo Pompeyo Severo, muerto á la edad de cuarenta y un años, dejando á la izquierda de la lápida espacio igual al que ocupaba el epitafio del marido, para que despues de la muerte de la dedicante pudiera escribirse su nombre. Circunstancias desconocidas, haber muerto léjos de Pallantia Cornelia Zoe, ó haber olvidado los que debieran cumplir su última voluntad grabar su nombre al lado del de su esposo, fueron causa de que la lápida quedase incompleta, como ha llegado hasta nuestros dias.

Encima de cada una de las dos columnas epigráficas, la escrita y la que quedó en blanco y hasta con las líneas de los renglones trazados, hay dos adornos de forma circular, con hojas formadas con la línea descrita por el mismo compás, sin variar su abertura, y limitando los arcos de círculo, que se cortan entre sí, á la linea de la circunferencia. Debajo de la inscripcion hay tambien restos de una pequeña faja ornamental, cuyas sencillas labores son las que resultan de círculos intersecados, tan comunes en los monumentos romanos decadentes, y más aún en los latinos y bizantinos.

Esta inscripcion ofrece la particularidad de afectar forma griega la *Z* del cognómen de Cornelia, *Zoe*.

La lápida que estudiamos fué descubierta en el año 1768, y la han copiado, aunque con algunas variantes en su lectura, Masdeu, Valderrábano y Quadrado, si bien este último sólo dijo acerca de ella, como ya indicamos, que era una lápida sepulcral, «bien conservada y partida perpendicularmente en dos mitades, en una de las cuales se lee: *D. M.—Pompejo Severo an. XXXXI po.* (posuit) *Cornelia...* Lo demás es ilegible, como la otra inscripcion que hay al opuesto lado de la puerta.»— Léjos de ser ilegible, claramente se ven en ella las letras que hemos trascrito, y en las cuales se lee sin género de duda: *Diis Manibus. Cneo Pompeio Severo an(norum) XXXXI po(suit) Cornelia Zoe mari(to).* «Cornelia Zoe puso (esta lápida) á su marido Cneo Pompeyo Severo, muerto á la edad de cuarenta y un años.»

Hübner, que tambien ha copiado este epígrafe, (2721), suple la *Z* de Zoe, como si se hubiera borrado ó no existiera en la lápida, así como la *R* de *marito:* ambas letras se conservan y distinguen perfectamente, si bien la primera, ó sea la *Z*, afecta forma griega, segun ya indicamos. Tambien toma por G la C primera del segundo renglon, en que nosotros vemos la inicial de Cneo, prenombre, que se ve en otras inscripciones antepuesto al nombre patronímico Pompeyo, tales como las que copia el mismo Hübner con los números 919, 2.183, 4.164, 4.234 y 4.965.

Masdeu leyó en las dos últimas líneas: LIA MOESTA MATER ANIMO PIO, tomando equivocadamente la Z, cuya forma de orígen griego no comprendió, por una M tendida sobre uno de sus trazos verticales, y supliendo lo restante de un nombre completamente arbitrario. En el último renglon, como vió puntos entre MA · y RI, y además juzgó que era P la R, dió la interpretacion de *Mater Animo Pio,* sin tener en cuenta que los puntos separando las letras en muchos epígrafes funerarios, sobre todo despues de pasado el primer siglo, y más frecuentemente á medida que avanza en su decadencia el Imperio, eran manera de expresar la afliccion, como si quisiera indicarse que las palabras se escribian interrumpidas por gemidos y lágrimas. Varias inscripciones así grabadas, se conservan en España, y pueden verse en el mismo *Corpus inscriptionum,* tantas veces citado.

Esta lápida es la que los entusiastas palentinos llamaban *piedra pompeyana*, no faltando quien, desconociendo los más rudimentarios elementos de arqueología y de historia, supusiese que se refería al magno Pompeyo ó á alguno de sus hijos.

3.ª

La otra lápida que habia al opuesto lado del que ocupaba la *pompeyana* en la hoy destruida puerta del Mercado, se conserva tambien en nuestro Museo, y en su frente se lee con toda claridad:

D · M ·
TERTIO
CRECETI
PRIMVS
POS · ANN
ORVM X

Ó sea: «*A los Dioses manes. Primo, á Tercio Crecencio, de diez años de edad, puso este monumento.*» *Crecetio* está probablemente por Crecencio; la supresion de una letra en un nombre se nota con frecuencia en los epitafios romanos, y ya hemos tenido ocasion de observar igual supresion en otras inscripciones de la presente monografía.

Esta lápida, que por la parte superior termina en línea curva, como la mayor parte de los cipos sepulcrales de su época, lleva al rededor una ligera moldura, y encima del epígrafe otra labor, tambien con molduras en círculos concéntricos, hecha por el mismo procedimiento que los adornos de la piedra *pompeyana;* pero en los planos de estas molduras van labrados pequeños círculos grabados en hueco, y sacados tambien con berbiquí, lo cual forma un adorno bastante original y poco usado. Acaso estos huecos llevasen en su dia otras pequeñas piedras incrustadas á manera de *gotas,* que diesen mayor riqueza al monumento. Este mide en su mayor altura $0^{m},80$, sobre una base de $0^{m},45$.

La copiaron Valderrábano y Hübner (2723).

4.ª

En un cipo funerario de igual forma general que el anterior, y con ornato circular hecho de la misma manera sobre la inscripcion, pero sin los pequeños círculos que adornan las molduras de aquél, se encuentra el epígrafe que vamos á presentar á nuestros lectores. Fué encontrada esta lápida en las citadas excavaciones del ferro-carril, y reproducida por los Sres. Saavedra y Hübner, copiándola completa, porque tuvo la fortuna el primero de ver la piedra, antes de que hubiera sufrido fractura alguna, y el segundo el calco que el mismo Sr. Saavedra le dió. Hoy

está partida en dos pedazos, y algo descantillada en el centro de la inscripcion, pero unidos cuidadosamente se puede juzgar del acierto con que la leyó el sabio académico español, tal como vió la luz pública en la citada *Noticia de las actas* de la Real Academia de la Historia.

El epígrafe está dividido en dos columnas, como el del núm. 2, pero en lugar de indicarnos tan sólo triste recuerdo de apenada viuda, nos revela inmenso sentimiento del amor de una madre, que despues de poner tierna memoria á su pientísimo hijo, muerto en la primavera de su vida, á los veinte y dos años, quiso dormir á su lado el último sueño.

La inscripcion dice así:

D · M ·	LIC FES
LIC · FES	TA OCAE
TE · ME	ANO FI
MEMORIA	LIOPI
M V	ENTISSI
	PANXXII

A la derecha se ve la dedicatoria hecha por *Licinia Festa, á su pientísimo hijo Oceano muerto á la edad de* 22 *años*, A la derecha, la *memoria dedicada á Lucia Festa*, *esposa* digna de ello, *(V¿[xor benemerenti]?)*.

Hübner al copiar esta inscripcion (2719), dá á las L L la siguiente forma, Ʌ.

No es ésta la que tienen en el epígrafe original, sino la desviacion hácia abajo de la línea horizontal de la L, tan característica del período á que la inscripcion se refiere. Tambien en la segunda línea del epígrafe de la derecha, hace Q la letra que va despues de la primera A, y examinada la piedra cuidadosamente se ve que es O y no Q. En la última línea del epígrafe de la izquierda pone un monograma de MV y despues dos II, cuando las únicas letras que se ven claramente son una M que completa la palabra MEMORIAM, y una V, que habiendo espacio para otra letra, hoy borrada, y pudiendo ser esta una B, diria probablemente, segun hemos indicado, *Vxor Benemerenti.*

La piedra en que se ven ambos epitafios mide 0m,55 de altura, por 0m,31 de base ó latitud.

5.ª

D · M
VAL · RVFINE
AN XII
LIC!ANNA · M
PIEN · FIL · PO

Esta inscripcion fué tambien encontrada en las citadas excavaciones, copiándola por el traslado del Sr. Saavedra en la repetida *Noticia* de la Academia de la Historia, y Hübner (2724) por el calco del mismo académico español. Hay, sin embargo, entre una y otra copia la diferencia de que en la copia de la Academia, despues de PIEN sólo se ve una F, mientras Hübner pone FIL, que en efecto es como se encuentra en el original. Tambien una y otra copia, pusieron la N de PIEN, sencilla, y es monograma de N y T. Entre LIC y ANNA, tampoco ponen más que un punto, y se ven los restos de una I.—Esta triste dedicatoria de *Licianna madre pientísima á su hija Valeria Rufina, de edad de doce años*, lleva en la parte inferior restos de una labor igual á la que en el mismo sitio de la lápida encontramos en el núm. 2. Hübner dice que encima llevaba un adorno, que califica de *astrum grande;* hoy no puede verse porque la piedra está cortada por encima del primer renglon. Acaso al encontrarla nosotros la estarian labrando para que sirviera de sillar en algun edificio. Tal como hoy se encuentra, mide 0m,65 de altura por 0m,58 de base.

6.ª

Inédita la que vamos á describir, llevó tambien encima del epígrafe complicada labor de fajas con ramas de laurel y rizadas hojas de acanto, pero tan mutiladas hoy por faltar un gran fragmento de la lápida en el sitio precisamente de estos ornatos, que apenas puede juzgarse de ellos por los escasos restos que quedan. Afortunadamente el epígrafe se conserva completo, y dice así:

L · AN · FIA VI
NO · AN · LXV
LANT · MA *rito*

O sea *Lancia, á su marido Lucio Anfiavino de edad de* 65 *años.* Esta lápida debió tambien encontrarse en las excavaciones del ferro-carril. Mide 0m,73 de altura por 0m,54 de base. Aunque de época decadente, tanto las labores como las letras, indican mejor artista, ó época algo más remota.

7.ª

En la parte superior de otro alto cipo funerario, con adornos en la inferior iguales á los que en el mismo lugar de la piedra lleva el núm. 2, se lee el epígrafe que vamos á trascribir, escrito con letras que acusan más claramente el período que asignamos á la mayor parte de sus compañeras.

IVLI SCAVRIFIL
ANLV
IVLIA MARCELLA
MATRI PIENTIS
FACIENCVR
D M

«*Julia Marcella, madre pientísima, cuidó de hacer este monumento á su hija Julia Scauria, de edad de* 55 *años.*» Esta inscripcion ofrece la particularidad, no muy comun, de llevar las iniciales de *Diis Manibus*, debajo del epígrafe.

Mide el cipo funerario en que está escrito 0m,91 de altura por 0m,58 de base.—Copiada en la citada *Noticia* de la Academia de la Historia y por Hübner (2717). En la parte superior está cortada la piedra y se ven restos de letras de muy difícil restitucion. Probablemente en aquel renglon, cortado hoy, estaria el nombre de otro hijo de la dedicante.

8.ª

En el frente de otra piedra de perfil arqueada, y de mucha mayor profundidad que altura, á manera de cilindro, al que se hubiera quitado un segmento, piedra encontrada tambien en la citadas excavaciones, se encuentra la siguiente inscripcion, que copiaron igualmente Saavedra y Hübner (2716), este último por el calco que le envió el primero, y sin embargo con algunas variantes en la leccion.

Saavedra copió el epígrafe como á continuacion lo trascribimos, y cotejado con el original resulta exacto.

D · M.
AMETYSHVS
ANNEANIVS
VXORI PIEN
TISSIME F · C ·
S · T T *L*

«A los Dioses manes. Ametisteeo Anneanio á su pientísima mujer cuidó de poner este monumento. Séate la tierra leve.»

Hübner en el segundo renglon no lee ANNEANIVS, sino despues de ANNE, AN· LV, como ve Mommsen. El original dice claramente, como leyó el Sr. Saavedra ANNEANIVS, sin que pueda haber lugar á la más pequeña duda, pues se encuentra la piedra en la parte que ocupa este renglon perfectamente conservada, y lo mismo las letras. Por respeto que nos merezcan los dos sabios epigrafistas alemanes, tenemos que decir lo que realmente vemos y de lo que tenemos conciencia por el testimonio de nuestros sentidos.

Esta piedra sepulcral, cuyo dedicante es claramente griego ó de orígen helénico, por lo que leemos su primer nombre dando valor á la H de *e* doble, por la forma de las letras, parece del tiempo de Trajano.

Latitud de la base por la cara en que está el epigrafe, 0^m,30. — Altura mayor de la misma, 0^m,28. — Longitud la piedra, 0^m,39.

LEON.

INSCRIPCIONES VOTIVAS.

1.ª

La más importante de las de esta clase que se conserva en nuestro Museo, es la escrita en una lápida que estaba en el paño de la muralla sobre que estriba la basílica de San Isidoro de Leon, y que trasladada en 1849 al Museo Provincial de Valladolid, pasó en 1868 al Arqueológico Nacional, en cuyo establecimiento, segun la frase de un gran epigrafista español (1), se *encuentra convenientemente conservada*. Es un ara, ó acaso pedestal de estátua, de mármol gris, cortada de mala manera por el costado derecho, y en cuyo frente se lee la siguiente inscripcion:

IVNONI RE*GINAe*
PRO·SALVTE (IM*perii*
DIVTVRNITATE · *imp*
M · AVRELLI ANTO*NINI*
PII · FEL · AVG · ET IV*LIAe*
PIAE · FEL · AVG · MA*TRIs*
ANTONINI · AVG*CAs*
TRORUM · SENAT*VS*
AC PATRIAE
C IVL CEREALIS · COS*LEG*
AVG PR PR PR H N C AN*TONi*
NIANAE POST DIVI*SSION*
PROVINC PRIMVS AB EO*Missus*

A Juno reina (de los dioses). *Por la salud é imperio perdurable del emperador Marco Aurelio Antonino pio, feliz, augusto, y de Julia pia, feliz, augusta, la madre de Antonino augusto* (madre tambien) *de los ejércitos, senado y patria* (consagró esta lápida) *Cayo Julio Cereal, Cónsul, legado augustal, propretor de la provincia de Nueva España Citerior Antoniniana, primer enviado por el* (el emperador) *despues de la division de provincias.*

No añadimos una palabra más acerca de este epígrafe, por haber sido ilustrado, de la sábia manera que sabe hacerlo, por el P. Fita, en esta misma obra, lo mismo que los demás leoneses que se conservan en nuestro Museo,

(1) D. Fidel Fita.

en el de Leon, y en otros parajes de aquella ciudad, en la magnífica monografía que publicó con el título de *Legio VII gemina*, tomo I, página 499 de este Museo, donde con la interpretacion de los Monumentos litológicos dedujo brillantes y concluyentes conclusiones críticas acerca de los orígenes é historia de aquella romana colonia.

2.ª

Reproduccion vaciada en yeso de un gran ara de mármol blanco, que estuvo mucho tiempo en la antigua muralla de Leon, y que fué trasladada en 1863, á instancia del mismo P. Fita, al convento de San Márcos (hoy Museo Provincial), donde persevera. Estuvo en el templo que Diana tuvo en la Legio VII.

En el frente principal que miraba á Poniente, leyó el sabio académico y tradujo como epigrafista y poeta:

α *Diana sacrum. Q(uintus) Tullius Maximus, leg(atus) Aug(usti) leg(ionis)* VII *gém(inae) felicis.*

«A Diana lo ha consagrado Quinto Tulio Máximo, legado augustal de la legion VII gemina feliz.»

En la cara oriental, que debió mirar al sitio en que estuviera la estátua de la Diosa:

β *Aequora conclusit campi, Divisque dicavit,*
Et templum statuit tibi, Delia virgo triformis,
Tullius e Libya, rector legionis hiberae;
Ut quiret volucris capreas, ut figere cervos,
Saetigeros ut apros, ut equorum silvicolentum
Progeniem, ut cursu certare, ut disice ferri,
Et pedes arma gerens et equx jaculator hibero.

Cercó del campo las llanuras Tulio
Que dedicó á los Númenes;
Y un templo te ha fundado, ¡oh vírgen Delia,
oh Luna, Diana, Hécate!
De la ibera legion jefe supremo,
Tulio nacido en Libia.
Así en gacelas, volador, y ciervos
Clave herida mortífera;
En hórridos espines, en los hijos
De las yeguas silvícolas;
Y compita corriendo en fiera lucha;
Del hierro al golpe avívela
A pié, bajo las armas, ó montado
Sobre caballo ibérico.

λ Lado meridional.—*Cervom altifrontum cornua*
Dicat Diana Tullius;
Quos vicit in parami aequore,
Vectus foroci sonipede.

Por el abierto páramo
Feroz corcel sonaba;
En él montado Tulio
A los ciervos dió caza;
De cuya frente altiva
Las voladoras astas
En homenaje rinde
A la vírgen Diana.

8 Lado del Norte. — *Dentes aprorum, quos cecidit, Maximus*
Dicat Dianae, pulchrum virtutis decus.

De fieros jabalíes
Que destrozó cazando, los colmillos
Rinde á Diana Máximo,
De valor hermosísimo trofeo.

Las dos inscripciones laterales dejan un blanco inferior muy considerable, que respectivamente adornarian las astas de ciervos y los colmillos de jabalíes por ellas mencionados.

3.ª

« Enfrente de la inscripcion 8 colgaba una *piel de oso,* debajo de la cual se destacaba, empotrada en la pared, otra *preciosa lápida,* de la cual únicamente pude recoger el siguiente fragmento. » Así escribe el tantas veces citado P. Fita, añadiendo que tropezó con ella á fines del año 1863, y que servia de peldaño en la escalera de *la casa de los Guzmanes*, que dá entrada á los cláustros. Es de mármol gris claro. Consérvase hoy en nuestro Museo, á donde fué trasladada desde el Provincial de Leon en 1869.

DONATHACPELLID
TVLLIVSTEMAXIM
6 RECTORAENEADVM
LEGIOQVÌSESTSE
IPSEQVAMDETRA
LAVDEOPIMAD

Donat hac pelli, *D*iana,
Tullius te Maximus
Rector Aeneadum, gemella,
*Legio quîs est se*ptima
*Ipse, quam detra*xit urso,
*Laude opima d*etulit.

Esta piel á tí, Diana,
Dona Tulio Máximo,
Que Legion Romúlea manda
Séptima, la gémina;
Esta piel á un oso arranca,
Y triunfante ofrécela.

Este epígrafe ha sido publicado despues de Hübner (Corp. II, 2660) por F. Bücheler *(Anthologiæ epigraphicæ latinæ, specimen primum*, Greifswald, 1870), coincidiendo con su compatriota en lo de tener el título en cuestion por del tiempo de Trajano, y de ningun modo posterior á Adriano.

Tanto Hübner como Bücheler siguen á Haupt en sustituir á la palabra *gemella*, que acertadísimamente propone el P. Fita para suplir la que falta en el verso 3.°, la de *vocamen*, ménos conforme con el sentido general de la inscripcion (que se refiere á la *legio septima gemina)* y con las leyes de la métrica latina.

4.ª

Vaciado, perfectamente hecho, como el anterior, por nuestro muy querido amigo y compañero de comision en el viaje arqueológico de Oriente, el Sr. D. Ricardo Velazquez.

N Y M P H I S
FONTIS · AMEW
CN · L · TERENTVS
L · F HOMVLLVS
I V N I O R · L E G
L E G · VII · G · F
L · V · M · S

«A las ninfas de la fuente Ameunia: Cneo Lucio Terencio Homulo Junior, legado de la legion VII Gémina Feliz, cumplió gustosa y merecidamente su voto.»

No creemos ocioso repetir, que habiendo sido ésta, como los dos anteriores epígrafes, tan doctamente ilustrados por el P. Fita, nos limitamos á reproducirlos, con la traduccion hecha por este ilustre jesuita, copiándolos en esta monografía, para que no se echen de ménos en un estudio donde hemos querido dar á conocer todas las inscripciones romanas del Museo Arqueológico Nacional; remitiendo á nuestros lectores, para la completa ilustracion de las que á Leon se refieren, á dicha monografía titulada, *Legio VII Gemina.*

INSCRIPCIONES FUNERARIAS.

1.ª

C · OCVLAT
IO · OCVL
A T I A' O
A' · X X I I I
O C V L A T I
VS · CATV
RIS · FILIO

« Oculacio Cáturis á su hijo Cayo Oculatio Oculatiano de 23 años. »

Está abierto este epígrafe en el frente de una lápida de piedra franca, que mide $1^{m},34$ de altura por $0^{m},46$ de latitud, piedra adornada en la parte superior con un gran roseton de hojas relevadas, y otros dos debajo, y como pendiendo de estos últimos una corona, á manera de feston, muy desgastada. Debajo y á un lado y otro se ven dos escuadras ó ángulos rectos tambien relevados, como para encuadrar el adorno, y despues de ellos una zona de ornato parecido al inferior de la *piedra pompeyana*. La inscripcion está más abajo de esta zona, y al rededor de toda la piedra corre una ligera moldura.

Estaba en el frente meridional de la muralla, junto al ángulo del Oeste, y fueron cedidas por el Municipio leonés en 1868, á instancia del citado Velazquez Bosco, para nuestro Museo, trasladándose á él en 1868.— Copiáronla Fita y Hübner (2685).

2.ª

De igual procedencia, clase y época es otra gran piedra funeraria que mide $1^{m},28$ de altura por $0^{m},60$ de ancho, importantísima para la historia del arte, pues indicando por el carácter de letra del epígrafe haberse labrado hácia los tiempos de Trajano, el adorno semeja un arco de los llamados de herradura, que apoya sus hombros entrantes en pilastras estriadas, con capiteles que recuerdan los egipcios de flor de loto. Encima del epígrafe pende un feston, con colgantes, cuyos extremos rematan en una hoja de hiedra, planta funeraria querida de los romanos como emblema de los dulces afectos del alma.

El epígrafe dice así:

D · *m*
L · AEMIL
IO · AMMI · F
Q · VALEN
TI · AN · XXIIX
AMMIA
AROCIA
H · F · C

D(is [Manibus] Lucio Aemilio Ammi f(ilio) Q(uirina) Valenti annorum XXIIX Ammia Arocia, h(aeres) f(aciendum) c(uravit).

«A los Dioses manes. A Lucio Emilio Valente, de la tribu Quirina, hijo de Ammio, de edad de 28 años, Ammia Arocia su heredera, cuidó de que se hiciese este monumento.»

La primera vez que dió cuenta el P. Fita de este epígrafe (*Epigrafía romana de la ciudad de Leon*, 1866), puso en la última línea, M en lugar de H que está en el original. Al copiarlo de nuevo en nuestro Museo (monografía citada), lo enmendó. Hübner (2675) propone que el cognómen de la dedicante Ammia fuese [P]roc[l]a: no vemos necesidad de ello, estando tan claro en la piedra, *Arocia*.

3.ª

Fragmento de otra inscripcion inédita, muy mutilada ($0^{m},53$ de altura por $0^{m},53$ de base), de igual procedencia que las dos anteriores, de la misma época, y en la cual sólo puede leerse

AN E
CHODINAE
ANTONIAE LA
VIALIAINE
AN XXXV ANTO
NVS ELANVS
. . . .

y el principio de otras letras que no pueden leerse. En ella aparece un dedicante, y dos nombres de las personas á que está dedicado el monumento, con una sola edad. «*Antonio Elano, á Antonia Chodina, y Antonia Lavialiaine, de edad de* 35 *años.*» ¿Serian dos gemelas, y por eso llevan el mismo nombre, aunque diverso cognómen, y la misma edad? Los cognombres bien pueden ser de orígen griego el uno é ibérico el otro.

Además, y procedentes tambien de Leon, consérvanse en el Museo cuatro ladrillos, dos rectangulares y dos cuadrados y un fragmento de otro, con la marca:

LEG VII G GOR · P F

Legio VII, Gemina, Gordiana, Pia Feliz.

Y fragmentos de tegulas, en que además de LEG · VII · G · F, se lee: .....METI · CECILI ·, nombres del fabricante.

ASTÚRIAS.

SANTO TOMÁS DE COLLÍA.

INSCRIPCIONES FUNERARIAS.

1.ª

MPDM
BoUIICIoBODE
CIUESORGNoM
E✕GENPEMB
ELOR·UI·PU·M/
LU·POSUIT
ERA I . XII

Por lo más alto, 0^m,42; por lo más ancho, 0^m,45; primera linea, 0^m,39; última, 0^m,35.

Se halló esta piedra al Noroeste de Cangas de Onís, al otro lado del rio Piloña, unido ya con el Sella. El señor D. José María Quadrado dió noticia de ella en el tomo IX, página 29, de los *Recuerdos y bellezas de España*, no copiando más que el segundo renglon y cuatro letras del tercero.

Refiriéndose á él, reprodujo esta noticia el diligente Hübner, al número 2.707, página 376, de sus *Inscriptiones Hispanae latinae*. Posteriormente enviaron fotografías de la piedra á la Academia de la Historia y á su Anticuario personas eruditas, de Astúrias. El Anticuario disertó sobre ello para con el docto aleman, y el afortunado y erudito señor Amador de los Rios la publicó y discurrió sobre su traduccion en la *Ilustracion de Madrid*, número 15, año de 1870. En el de 1874 estudió tambien nuestra lápida el incomparable académico Sr. D. Fidel Fita, en una de las monografías con que ha honrado la presente publicacion. El Sr. Hübner reconoció la pobreza é inexactitud con que habia publicado el epígrafe en fe del erudito Quadrado, y en la *Ephemeris epigraphica* reprodujo el texto que daba la fotografía, apartándose enteramente de la interpretacion de nuestro sabio amigo Sr. Fernandez-Guerra.

Sería, pues, señalada injusticia formular un cargo contra Hübner, porque no hizo un viaje á ver el Gabinete Arqueológico particular del Sr. Cortés y Llanos, cuando tanto y tanto le debe la epigrafía española. Imposible parece que en solos dos años que anduvo por España, pudiera ver la mayor parte de las 6.000 inscripciones que estudia y copia, y registrar los centenares de libros relativos á las historias de nuestros pueblos. Débesele, sobre todo, el darnos la historia de cada inscripcion, sin estimar el monumento por lo antiguo, sino por la utilidad inmensa que puede dar á la historia de nuestra patria. Hübner copia á Quadrado; Quadrado no hacía un viaje epigráfico, sino pintoresco. Dejemos de hacernos jueces de los demás, porque todos tenemos el tejado de vidrio.

Resultan, pues, cuatro interpretaciones del monumento, discordes todas ellas, y algunas *á diámetro*. Curioso ha de ser ponerlas todas á un golpe de vista, así para provechoso estudio de los amantes de la Arqueología, como para prueba de lo difícil que es dar con la verdad desde el momento de intentarlo, en tales materias:

RIOS.

M · P · D · M·
BOVIICIO BODE
CIUES *(sic)* ORGINOM
EX GENT · PEMB
ELOR · UI · PU MAV
TU POSUIT
ÆRACI

«Ocioso fuera notar las grandes lagunas de la inscripcion impresa por el Dr. Hübner [se refiere á la primera vez que éste la copió de Quadrado, en el *Corpus inscriptionum*, mutiladísimo el epígrafe], así como pareceria en nosotros jactancia reprensible el suponer siquiera que no es susceptible de enmienda la leccion que proponemos, áun declarado el solecismo de la tercera línea. Cábenos, sin embargo, la satisfaccion de ser los primeros á notar el doble valor geográfico de este epígrafe, y de recomendar su estudio bajo este concepto á los amantes de aquella ciencia. El ciudadano Bovicio Bode, natural de *Orginum* ú *Olginum*, pertenecia al pueblo *Pembelo*. A los doctos asturianos de nuestros dias atañe, pues, el señalar la situacion geográfica de este pueblo dentro del suelo astur, en la Era CI que lleva el epígrafe, y la topografía de la ciudad, cuna de Bovicio. Lo mismo decimos de la de Vadinia, citada hasta en cinco inscripciones, existentes en el territorio de Cangas de Onís.»

HÜBNER.

IMPDM
BoVIICIo BODE
CIVES ORGNoM
EX GEN PEMB
ELoR · VI · PN · M
EV · POSVIT
-RAICI

Imp(erator) d(o)m(inus)
Bou[t]icio Bode(ni filius)
cives Org(e)nom(escus) ex
gent(e) Pembeloru vi(xit)
p(lus) [m(inus) an(norum
[L]V. *Posuit......*

«La primera línea parece ser *imp(erator) d(o)m(inus)*, como quizá se ha de suponer, habiendo quedado sin borrar las primeras letras de un miliario esculpido ántes en la piedra. Pues *m(onumentum) p(ositum) d(is) M(anibus)*, como propuso Fernandez-Guerra, yo á duras penas quisiera leerlo.»

FITA.

MPDM
BOVIICIO BODE
CIVES ORGINOM
EX GEN PEMB
ELOR · VI · PV · MA
LV POSVIT
. . . .

M(numentum) p(ositum)
D(is) M(anibus)
Bovecio Bodecives Orginom(escitanus) ex gent(e)
Pembelor(um) Vipumalu
posuit
. . . .

«*Monumento puesto á los Dioses Mánes. Lo puso Vipúmalu á Bovecio, hijo de Bodecio, Orginomescitano, de la gente Pembélica.* En Vipúmalo resalta la pronunciacion asturiana. Al último renglon no hay términos de sacar sentido. El primero parece que no puede tener otra interpretacion, aunque inusitada y bárbara, que la propuesta, á ménos de considerar esas cuatro sílabas por tan indescifrables como el MFPMP del número 3.619, en la coleccion Orelliana.»

FERNANDEZ-GUERRA.

M P D M
BoUIICIO BODE
CIUES ORGNoM
EX GEN PEMB
ELoR · UI · PU · M
LU · POSUIT
EDAICU

M(onumentum) p(ositum)
D(is) M(anibus)
Boviicio Bodecives
Orgnom(escus) ex gent(e)
Pembelor(um) Vipumulu
posuit
...era icu...

Monumento puesto á los Dioses Mánes. A Boviicio (ó Bovecio), Orgnomesco, de la gente de los Pémbelos, hijo de Bodecio, puso Vipúmulu esta memoria.....

«La patria de Boviicio era *Orgnomescum*, nombre que despues de la *g* llevaba una *e* muda, por lo cual se suprime en el epígrafe. Esta ciudad no se puede estimar la de los *Orgenomesqui*, por los cuales y por los *Autrigones* corria el *Nerva* hoy *Nervion*, segun Mela, III-3, 15, señas que convienen más bien á Orduña, cerca de la cual nace aquel rio. Pero sí la identifico yo con la capital de los *Orgenomesci e Cantabris*, cuyo puerto, segun Plinio, era *Vereasueca* (por ventura en el rio *Ucesia*, que Tolomeo unió equivocadamente con la astur península de *Noega*); y la fijo en Huergo, entre Llanes y Rivadesella; así como el puerto, á la márgen izquierda del Rivadesella, por bajo de *Ucio*.

La gente de los Pémbelos ocupó quizá el territorio de Pembés, valle de Camaleño, en la Liébana, hácia el Occidente de Potes.»

La piedra existe hoy en el Museo Arqueológico Nacional, por donacion del Sr. D. Antonio Cortés y Llanos; y muy exacta debió ser la fotografía que recibió el Sr. Fernandez-Guerra, cuando su copia es la que mejor se adapta al original.

Consiste éste en una tabla de piedra arenisca, labrada de intento, sin que se la pueda atribuir (como quiere Hübner) ningun otro uso anterior, y sin que en manera alguna ofrezca vestigios de otra inscripcion primitiva.

Todas las letras son de una misma mano, de una misma índole, de un mismo cincel, como expresó con exactitud y acierto el P. Fita. El carácter de la letra indica una época de verdadera decadencia; los siglos V ó VI.

Es completamente voluntaria la interpretacion que al primer renglon atribuye Hübner. La del Sr. Fernandez-Guerra será inusitada y bárbara, como la califia, aceptándola, el Sr. Fita. Fernandez-Guerra observa que la piedra de Gruttero (413-3), que reprodujo Orelli, comienza por la sencilla dedicacion á los Dioses Manes, y sigue la memoria que Julio Flaviano puso á Julio Valente AMICO · MF · PMP, donde estas siglas resultan inexplicables ciertamente; lo cual no sucede en la piedra de Collía, porque lo nuevo y peregrino está al principio de la inscripcion y en el lugar dedicado á recordar los Manes.

El Sr. Hübner convierte en *Bouticio* el nombre de *Borecio* ó *Boviicio*, con el propósito de latinizarlo. La piedra pone fuera de duda la II doble, la cual el P. Fita traduce rectamente por E, siguiendo los infinitos ejemplos de esta naturaleza; y no es pequeño el de la siguiente lápida sepulcral inédita,

D · M · S
CORNIILIVS OP
TANDUS ANNO
RVM · XXI · PIVS
in suis h s·e s·t t l

descubierta en las ruinas de Santo Tomé, á orillas del Guadalquivir, hácia 1860, y remitida en calco al señor Fernandez-Guerra.

Este admitió la palabra *Bodecives*, como apellido de Boviicio; pero estaba reservado al mucho saber y sagacidad incomparable del académico Fita conocer que ambos nombres son celtas, propios de nuestras regiones del Norte, donde familias de esta raza moraron dilatados siglos. Era, pues, inútil el empeño de acomodar á familias latinas tales voces, y por este camino ha sabido el escritor catalan ir de acierto en acierto. Halla en el gaël el vocablo *Buadh*, con la significacion de *valor*, *esfuerzo*, é identifica la palabra *Ues* con el *Ua* gaélico, con el *Èyas* sanskrítico y con el *Ez* vascongado, que retenemos en nuestros apellidos, *Fernandez*, *Gonzalez*, *Perez;* voces todas aquellas significativas de *hijo*. Así, pues, *Bodecives* no significa otra cosa que *hijo de Bodecio:* descubrimiento feliz, que nuestro amigo ha puesto fuera de duda con muchos y preciosos ejemplos. Tenemos, pues, delante la lápida de un celto-hispano, cuyo nombre y el de su padre aludian al valor y esfuerzo propio ó heredado de sus mayores.

En la tercera línea es ya inútil pensar, como Rios y Hübner en el vocablo *ciris*, que quisieron unir al nombre geográfico *Orginom*, convertido en *Orginum* ú *Olginum* por el primero de estos señores, sin que conozcamos los datos que pudo tener para ello. No son nuevos, por cierto, los *orginomescos*, pues los hallamos en Mela, Plinio y Ptolomeo; y el Sr. Fernandez-Guerra sospecha que hubo entre los cántabros diversas poblaciones denominadas así, y que los nombres modernos de *Huergo* (al Norte de Corao), *Oriñon* (en la desembocadura del rio Aguera, entre Laredo y Castro Urdiales), y *Argomedo* (aldea del valle de Valdeverana, al Oriente de Reinosa, en la provincia de Búrgos), son derivaciones de aquel ibérico vocablo.

Argoma en vascuence significa *helecho; Argomedo*, vale seguramente, *lugar abundante en helechos;* quizá las voces ibéricas serian *Orgina* y *Orgenomescum*.

La gente Pembélica parece natural que fuese del distrito orginomesco; y esto sin duda ha hecho que el Anticuario de la Academia se decida á fijar en *Huergo* el cantábrico *Orgenomesco* de Plinio y de Ptolomeo, dejando el homónimo de Mela para la region autrígona que atraviesa el rio de Bilbao.

En las líneas 5.ª y 6.ª leen conformes los Sres. Fita y Fernandez-Guerra el nombre del dedicante, sólo que quizá por error material, Fita escribe Vipúmalo, donde seguramente dice Vipúmulu, unida la V al último trazo de la M; observando Fita que en este nombre céltico resalta la pronunciacion asturiana. Fernandez-Guerra se inclina á que sea nombre de mujer, y esta consideracion le lleva á lo que diremos más adelante. Hübner, latinizando el epígrafe, transforma esta voz en la fórmula sepulcral *Vixit plus minus, annorum L V;* y reserva el *posuit* para unirlo al último renglon, donde sin duda debió creer que se ocultase el nombre de la persona que erigió el monumento.

En estas letras últimas, de que sólo resta la parte superior, leyó el Sr. Rios ÆRA CI. No recuerdo el nombre *Era* con diptongo en monumentos epigráficos, aunque sí se encuentre en los códices que adoptaron la etimología de San

Isidoro. Tampoco el año 63 de la Era cristiana, á que corresponde la Era 101, conviene con el carácter de letra del epigrafe, evidentemente de los siglos v y vi; bien que nada tendria de extraño que en los fragmentos de letras pudiera ocultarse una fecha, aunque muy distinta de la que se acaba de indicar.

Hübner, Fita y Guerra se encogen de hombros sobre la interpretacion de esta última línea, y hablando acerca de ella me dice D. Aureliano lo siguiente: «Creo que Hübner tiene razon en no querer leer *Monumentum positum Dis Manibus* en la primera línea; y he llegado á sospechar si, de una manera peregrina, estará oculta allí la fecha, dándonos los prenombres desconocidos de los cónsules del año 1265 de Roma, 512 de la Era cristiana, en que Teodorico gobernaba á España desde Italia, imperando en Oriente Anastasio. ¿Pudiera interpretarse por ventura así este renglon: *M(arco, P(aulo); D(ecio, M(uschiano)?* Tampoco me satisface semejante recurso (añade); y me inclino hoy más bien, á si se ocultará aquí una fórmula compendiosa de la que se lee en Hübner, inscripcion 2.712. En la misma parte donde ha parecido el monumento que examinamos, vió Alejandro Bassiano un epigrafe de igual índole que éste, terminado en las siguientes palabras: *Pater ei pro mer(itis) possit.* ¿No serian alusivas tales desconocidas siglas á que una *madre puso y dedicó el monumento*, y que Vipúmulo sea nombre de mujer? Entónces en el último renglon puede ocultarse la fecha.

Mi sabio amigo observa que las lápidas descubiertas en el valle de Corao tienen fecha muchas de ellas, y mezclados los signos cristianos y las fórmulas paganas. El epitafio de Terencio Bodo comienza por la cruz primitiva, y tiene debajo las siglas dificilísimas de interpretar † D · M · M ·; y termina con el S · T · T · L ·, mostrando por fecha: COS · CCCXXXIIX, que si se entiende por era española, corresponde al año 290. Otra lápida quizá de un Antonio Flaco ofrece igual encabezamiento, y en igual forma, el año 338, que corresponderia al 300 de Cristo. En su libro inédito de *Monumentos cristianos españoles del I al X siglo* no registra el mismo anticuario de nuestra Academia fecha más antigua con el nombre de *Era* que la 474, ó sea año 436. Entiende que el ANNO CCLI de la lápida encontrada en San Gregorio, dos leguas al N. de Garray, ó sea la famosa Numancia, pudiera aludir á la Era española y estimarse abierto aquel epigrafe en tiempo de Caracalla: epígrafe que por cierto no seria error juzgar cristiano.

De monumentos sepulcrales fechados tenemos uno insigne en Córdoba, que dió á conocer por medio de la estampa en 1789 el granadino fraile menor Alejandro del Barco, y se remonta nada ménos que al año 19 ántes de nuestra Era (735 de Roma). Sin abreviaturas que no sean comunes y conocidas, dice que en el consulado de Cayo Sencio Saturnino, á 1.° de Agosto, los Dioses manes recibian á Abullia Nigella, liberta de Nonio. Aguardemos á que Fernandez-Guerra publique la parte en que trata de fechas en monumentos españoles; que seguramente prestará un buen servicio á los estudiosos investigadores de nuestras antiguedades.

Para Fernandez-Guerra tienen sencillísima explicacion los puntos que dividen las sílabas en el nombre de la dedicante Vipúmulu. Este es un signo de dolor, de que ofrecen ejemplo las lápidas, de Lúcio Pompeyo Celerino, descubierta en Teba la vieja, provincia de Córdoba (Hübner, 1565); y la de Palencia, llamada Pompeyana, que hace poco ilustramos en esta monografía. Unas veces la division silábica se expresa por puntos, otras por corazones; y ya se nota en el nombre del muerto, ya en el del dedicante, ya en la palabra que indicaba el parentesco de ambos.

De lo dicho hasta aquí resulta, que los dos nombres geográficos de esta piedra no habian tenido ejemplo hasta ahora en nuestra epigrafía; que el primero era notísimo por el testimonio de Mela, Plinio y Ptolomeo; y que el segundo, como de *gente*, y no de *ciudad*, hubiera sido milagro que se hallase mencionado por los geógrafos antiguos. Que al reducir el Sr. Fernandez-Guerra el *Orgenomescum* de Plinio y el *Argenomescum* de Ptolomeo al pueblo y rio de *Huergo*, y al fijar á *Vádinia* en *Venia*, donde tantas inscripciones han parecido con ese nombre, llevándose del sonido que tienen los modernos, y de los restos romanos que allí parecen, conforma con Ptolomeo, que les dá la misma colocacion respectiva. En su *Libro de Santoña* ha resuelto las dificultades que ofrecia la geografía del Norte de España, y ha respondido dignamente á la invitacion que por la pluma del insigne Hübner le hizo la Academia de Berlin, con las siguientes palabras: «Verum difficilior quaestio est de finibus Asturiae et conventus Cluniensis; qua in quaestione si non pauca adhuc incerta manent, ea sperandum est fore ut aliquando certiora reddat Aureliani Guerra de finibus sedium episcopalium antiquarum quaestio, quae dudum inchoata est, sed nondum absoluta.» En el mapa de las dos ediciones y de la tercera que está dispuesta, de dicho *Libro de Santoña*, se han desatado cuantas dificultades geográficas hallábamos en el territorio que media entre Oviedo, Leon, Valladolid, Osma, Tarazona y Pamplona, y el Océano Gálico, así como en la contestacion que dió á mi discurso de ingreso en

la Academia de la Historia hizo lo propio respecto del territorio que media desde Valencia á Ciudad-Real y Almadén, y desde Córdoba y Málaga hasta Almería y Cartagena.

Resueltas las dificultades é ilustrado, con toda la detencion necesaria, el epígrafe de Collía, me complazco en haber desempeñado el papel de narrador, yendo en compañía de cuatro varones tan ilustres, pero adhiriéndome al parecer de los señores Fita y Guerra, no por otra cosa, sino porque me parece el más conforme con la verdad. *Amicus Plato, sed magis amica veritas.*

2.ª

Fragmento de lápida de piedra arenisca, con restos de una inscripcion sepulcral, encontrada junto á Santa Eulalia de Abamia, y donada al Museo por D. Roberto Frassinelli.

ROS...
COIV
CARE
M B.

Altura 0^{m},25.—Latitud 0^{m},15.

No podemos adivinar el resto de este fragmento de inscripcion inédita, para interpretarla rectamente. Importa, sin embargo, advertir que pudiera ser que en la palabra CARE se ocultase el nombre que aún retiene el rio *Cares*, ya que tantos nombres gentilicios ofrecen las lápidas en este territorio.



JOYAS ÁRABES DE ORO

que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional

DE LAS

JOYAS ÁRABES DE ORO

QUE SE CONSERVAN

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON FLORENCIO JANÉR.



LAS alhajas de que vamos á ocuparnos en esta breve monografía, pertenecieron á aquel pueblo malhadado llamado *morisco*, expulsado de nuestro suelo á principios del siglo XVII, por nuestros bisabuelos, celosos de obtener la paz en el interior del reino, y lograr la unidad de religion por la que habian batallado durante ochocientos años.

Cuando los moros granadinos se vieron precisados á abrir las puertas de la ciudad de las cien torres á los Reyes Católicos, que tuvieron la dicha de enarbolar en ella los estandartes españoles, hubieran preferido sepultarse entre sus ruinas, á saber que la fé que les juraban, prometiéndoles guardar su religion, sus leyes y costumbres, no debia merecer respeto alguno. Granada, el último baluarte del poder agareno en España, debia olvidar aquellos brillantes dias de valor y de heroismo en que sus reyes, en vez de tributar homenaje á los soberanos de Castilla, *sabian sólo fabricar lanzas y espadas para blandirlas contra los cristianos*. Esta habia sido la contestacion que Muley-Hazen habia dado á los embajadores castellanos que le reclamaban los tributos del vasallaje; pero si la cimitarra, ántes victoriosa, habia enarbolado la media luna sobre los alcázares de nuestros monarcas, tambien el acero castellano, empuñado con fé y con osadía, arrancaba á la morisma cada momento nuevas fortalezas, llevando el glorioso estandarte de la cruz desde los Pirineos y Covadonga hasta las cumbres de plata de la Alpujarra. Las tres colinas sobre que descollaban con majestad las *torres bermejas;* el palacio de la Alhambra, donde sus reyes habian reunido todo el fausto y esplendor del Asia; el castillo de Albaicin, cuyos fuertes muros daban seguridad á sus placeres; todas estas fortalezas, que como dice Chateaubriand, parecian estar desafiando á los príncipes cristianos, venian al fin á enriquecer el doble cetro de Isabel y de Fernando. La arrogante y noble respuesta de Muley-Hazen, habia sido como el canto del cisne para los moros de España.

Sometida Granada, pensaron entablar los monarcas españoles un sistema de gobierno que hermanara á los vencidos con los vencedores, encomendado á personas sábias y prudentes que supiesen evitar resentimientos entre moros y cristianos. Fácil parecia, hemos dicho ántes de ahora (1), tan meritoria tarea al fijar la vista en las capitulaciones,

(1) *Condicion social de los moriscos de España: causas de su expulsion y consecuencias que produjo en el órden económico y político*, obra laureada por la Real Academia de la Historia en el Concurso de 1857. Su autor, D. Florencio Janér. — Madrid, imprenta de la Real Academia de la Historia, 1857. — De esta obra tomamos gran parte de noticias y consideraciones, acudiendo además, como se verá, á autores y documentos antiguos, coetáneos ó poco posteriores de la expulsion de los moriscos.

con cuya mediacion habian acatado los sarracenos el gobierno de los Reyes Católicos, las cuales señalaban ya de antemano la páuta con que la raza dominada debia ser regida por el cetro de los vencedores. Y, en efecto, entre las capitulaciones generales en cuya virtud abrió Granada sus puertas á los monarcas españoles el dia 2 de Enero de 1492, se consignaba terminantemente:

1.° Que los reyes asegurarian á todos los moros cumplida seguridad de bienes y haciendas, con facultad de comprar, vender, cambiar y comerciar con el África, sin pagar más impuestos ni derechos que los establecidos por la ley musulmana.

2.° Que los Reyes Católicos, por sí y á nombre de sus descendientes, se obligaban á respetar por siempre jamás los ritos musulmanes, sin quitar las mezquitas, torres de almuhedanos, ni vedar los llamamientos, ni sus oraciones, ni impedir que sus propios y rentas se aplicasen á la conservacion del culto mahometano. La justicia continuaria administrada entre moros por jueces musulmanes, con arreglo á sus leyes, y todos los efectos civiles relativos á herencias, casamientos, dotes, etc., continuarian segun sus usos y costumbres.

3.° Que los alfaquíes continuarian difundiendo la instruccion en escuelas públicas, y percibiendo las limosnas, las dotaciones y rentas asignadas á la instruccion pública, con absoluta independencia é inhibicion de los cristianos.

4.° Que á ningun renegado se molestaria ni insultaria por su conducta pasada.

5.° Que las contestaciones y litigios entre moros y cristianos se decidirian por jueces de ambas partes, continuando los empleados moros en el desempeño de sus respectivos oficios.

Quedaban así los descendientes de Tarik y de Muza, merced á la condicion que les cupo en suerte, asociados en cierto modo á la nacionalidad española; pero conservando terminantemente su religion y sus leyes, sus trajes, usos y costumbres.

Pero á pesar de los tratados; á pesar de aquellas cláusulas solemnes, en que Sus Altezas, por sí y á nombre de sus descendientes, se obligaban á respetar por siempre jamás los ritos musulmanes, sin quitar las mezquitas, torres de almuhedanos, ni vedar los llamamientos ni sus oraciones, no impidiendo que sus propios y rentas se aplicasen á la conservacion del culto mahometano, á pesar de aquellas terminantes condiciones de la entrega de Granada, por las cuales la justicia continuaria administrada entre moros por jueces musulmanes y con arreglo á sus leyes, atemperándose á las mismas todos los efectos y necesidades civiles del pueblo muzlita, continuando tambien los ulemas y alfaquíes difundiendo la instruccion en escuelas públicas, dotadas con absoluta independencia é inhibicion de los cristianos; la real palabra y augustas firmas de Doña Isabel y Don Fernando, muy léjos de ser mantenidas por sus descendientes, eran holladas al cabo de pocos años. Razon tuvo para dudar aquel valeroso caudillo árabe, llamado Muza, que echaba en cara á los granadinos la rendicion de su último baluarte. «Pensar, les decia, que los cristianos serán fieles á lo que os prometen y que el rey de la conquista será tan generoso vencedor como feliz enemigo, es locura: nos amenazan tormentos y afrentas, robos, ultrajes, opresion, intolerancia y hogueras: corramos á morir defendiendo nuestra libertad, ántes que vernos vilipendiados y sumisos en nuestros propios lugares.» Y fuese efecto de los deseos que debian tener los Reyes Católicos de hermanar en toda España los principios religiosos, ó de la intolerancia y fanatismo de muchos cristianos que pedian la conversion ó expulsion de la raza sometida, es lo cierto que los funestos temores de Muza no tardaron en realizarse. Los desarmes y los bautismos forzosos, los planes de exterminio, las emigraciones, las rebeliones y las guerras, las hogueras, en fin, fueron los males que asaltaron al pueblo sarraceno tan pronto como eran desgarrados en la Península los pendones del Islam, proponiéndose los cristianos lograr la unidad religiosa, una vez obtenida la política (1).

Continuaron, sin embargo, los moriscos, á pesar de todo, siendo verdaderos sarracenos en su vida interior, acatando las disposiciones civiles y religiosas del Korán, y conservando fielmente las tradiciones y costumbres de sus bisabuelos. Pero como tales sarracenos tuvieron una civilizacion que les fué peculiar, que mantuvo en floreciente estado las artes, la agricultura y el comercio de la Península, y ellos y no otros, aunque llamados moriscos (2), eran los que fabricaban las joyas de que vamos á ocuparnos, y de que todavía quedan vestigios en las obras de filigrana que hacen muchos plateros modernos, creemos conveniente dar á conocer sus usos y costumbres, siquiera sea á grandes rasgos.

---

(1) Obra citada.
(2) Moriscos, *conversos ó nuevamente convertidos* á la religion cristiana, ó bautizados, etc.

Ejercitábanse los más de los moriscos, segun escribe un autor de aquellos tiempos, en cultivar huertas, viviendo apartados del comercio de los cristianos viejos, sin querer admitir testigos de su vida. Otros se ocupaban en cosas de mercancía. Tenian tiendas de comestibles en los mejores puertos de las ciudades y villas, viviendo la mayor parte de ellas por su mano. Otros se empleaban en oficios mecánicos: caldereros, herreros, alpargateros, jaboneros y arrieros. Esta última ocupacion, dice Pellicer, era tanto más grata para los nuevos conversos, cuanto les proporcionaba, por la contínua ausencia de sus pueblos, dejar de cumplir, sin ser notados, con los deberes del Cristianismo, que aparentaban seguir. En lo que convenian era en pagar de buena gana las gabelas y pedidos y en ser templados en su vestir y comida. Mostraban exteriormente acudir á todo con voluntad, y en estar advertidos en acrecentar los intereses de la Hacienda. No daban lugar á que los suyos mendigasen. Todos tenian oficios y se ocupaban en algo. Si alguno delinquia, á pendon herido eran á favorecerle, aunque el delito fuese muy notorio. No querellaban unos de otros; entre sí componian las diferencias. Eran callados, sufridos y vengativos en viendo la suya. Este, y no otro, era el carácter de la gente morisca, que formaba un estado dentro del Estado, procurando con el sudor de sus rostros mantener prósperos y floridos los territorios que habitaban.

Los moros, como tambien hemos consignado ántes de ahora (1), habian traido á España el cultivo del azúcar, algodon, seda y arroz, y sus descendientes los conversos le poseian en alto grado de perfeccion y fertilidad. Construian esmeradamente pantanos y acequias para regar hasta lo más elevado, sobresaliendo por su amenidad y abundancia Valencia, que surtia la Europa toda de riquísima fruta, y áun hortaliza meridional, siendo difícil referir todos los objetos que constituian la granjería de los moriscos españoles. Los cristianos nuevos poseian métodos y mañas agrícolas de miles de años, entablando en Andalucía y en Valencia un sistema de riego que es hoy todavía el pasmo de los viajeros, y á cuyas antiquísimas y justas leyes de repartimientos de aguas, cursos de arroyos y otros derechos y servidumbres rústicas, acuden ahora mismo, para decidir sus cuestiones, los labradores valencianos y andaluces. En todas partes multiplicaron los moriscos los ingenios de azúcar, las almazaras de aceite y las prensas para la vid, cuyos líquidos elaboraban y trasportaban á lejanos países, no sin que hicieran ellos mismos cuantioso gasto. Entre los árboles nuevos de cuya aclimatacion les somos deudores, merece citarse la higuera chumba, la granada, cuyo nombre recordaba á los conversos la corte de sus antiguos reyes, el níspero, el algodon, el naranjo, el madroño, el membrillo, el azofaifo, la palma y no pocas plantas medicinales y aromáticas (2). Completaban, en fin, la granjería agrícola de la raza morisca, las pasas, las manzanas, las bellotas, nueces, almendras y otras muchas frutas, que, junto con los granos y hortalizas, abastaban los mercados interiores y facilitaban además la exportacion, pues los mismos conversos habian construido carreteras, abierto acequias, encajonado los rios y relacionado mútuamente las ciudades con sus diversos ramos de comercio en Barcelona, Tarragona, Valencia, Málaga, Cádiz y otros puertos.

La industria y el comercio se veian tambien acrecentados por los moriscos españoles. Como dice un escritor, la ley mahometana, que constituye el trabajo en obligacion religiosa, los inclinaba á toda clase de industria, corroborada además aquella propension con el afan de acaudalarse y satisfacer el ánsia de engalanarse con lujo oriental. Los paños de Múrcia, las sederías de Almería y de Granada, los tapices curtidos de Córdoba y el papel de algodon de varias fábricas privaban por todas partes. En efecto, además de la seda, de cuya industria se contaban en Granada cinco mil tornos, áun despues de la conquista, «la fabricacion de paños finísimos y otras telas de la lana, el curtido de pieles, la industria de gazas, jáiques, tejidos de algodon y lino, ocupaban y daban sustento á un número considerable de familias: hombres, mujeres y niños se aplicaban á las diversas elaboraciones, y las fábricas de Almería servian de modelo á las castellanas y á las de Pisa y Florencia. Hoy que las artes han progresado mucho, pueden compararse sin descrédito algunas elaboraciones moriscas con las traidas de Inglaterra y Bélgica. El brillo de los colores, la consistencia de los tejidos, la prolijidad de los bordados, la viveza de las flores imitadas, permanecen en las ropas y alhajas de aquel tiempo conservadas aún. Las techumbres doradas de la Alhambra, los artesonados, las menudas inscripciones en estuco y piedra, las cifras, cintas y calados, las jarras de porcelana halladas en su recinto, son una prueba de la perfeccion á que los granadinos elevaron el arte del colorido, los trabajos en madera, en piedra y en yeso, y tambien la fábrica de porcelana.»

(1) *Condicion social de los moriscos de España; causas de su expulsion y consecuencias que produjo*, etc., por D. Florencio Janér.
(2) Véanse las obras de Conde, Morejon, Abu-Zacaria, Casiri, etc.

Célebres fueron los moriscos en Málaga por la perfeccion á que supieron elevar la alfarería, guardándose hoy mismo con estima artefactos de barro construidos en sus fábricas, gozando fama de excelentes constructores de naves los que moraban en algunas poblaciones de la costa de Cataluña, arte que poseian los naturales del Principado en alto grado. La ciudad de Almería era asimismo, ya desde los tiempos del moro Rasis, *morada de los sótiles maestros de galeras*. Artífices moriscos, siguiendo las reglas artísticas de los sarracenos, conservaron bajo el gobierno de los cristianos los principales adornos de la arquitectura árabe, y áun los imprimieron en construcciones cristianas, pudiendo observar el gusto oriental en puertas y ventanas de edificios civiles, no ménos que en muros y barbacanas de antiguas fortificaciones españolas. «De aquí, dice Caveda, el marcado arabismo que se descubre desde los últimos años del siglo XV, y más particularmente desde la toma de Granada, en muchos palacios, templos y fortalezas que nuestros magnates y prelados construyeron» (1). Mas si el pueblo morisco, á pesar de carecer de representacion alguna política, tenia industrias y agricultura, acrecentando con ellas el comercio y la riqueza de España, no cultivó, en cambio, como sus ascendientes, las ciencias ni las letras, que habian colocado el imperio de los Abderramanes en elevado punto de esplendor. La Filosofía, la Medicina, la Astronomía y la Jurisprudencia, sólo fueron patrimonio de algunos moriscos ancianos que no quisieron despojarse del recuerdo de sus antiguas glorias, trasfiriéndose de unos en otros los conocimientos humanos en el silencio de sus estudios, por medio de manuscritos aljamiados que todavía se conservan. El genio oriental no brilló de nuevo en la Península con los destellos de aquella sabiduría que supieron enaltecer los Zeiritas de Granada, los Hamudíes de Málaga y los Moez-Daulas de Almería.

Eran los moriscos hospitalarios, sóbrios, sufridos y perseverantes en sus designios. Crédulos por demás en hechizos y en influencias de mágicos, ceñian con talismanes el cuello de sus hijos; supersticion tan arraigada entre los granadinos, que en tiempo del emperador Cárlos V fué prohibida con severidad y áun castigada cruelmente. Alegres y expansivos en sus fiestas populares, celebrábanlas, no sólo en la lucha, la carrera y el juego de la sortija, sino con danzas y cantares que interrumpian las narraciones poéticas de algun improvisador ambulante ó amaestrado viajero. Entónces brillaban las jóvenes moriscas con sus sayas de paños de mil colores, ricamente bordadas de oro y áun con piedras preciosas, coronadas de diademas y guirnaldas, adornadas de anillos y brazaletes, salpicado el rostro con graciosísimos lunares, y ennegrecido con antimonio el interior de los párpados. Los hombres, fieles esclavos de su palabra, formaban un vínculo grave y duradero de la amistad, y aunque turbulentos y sanguinarios con los extraños, eran probos, nobles y caritativos con los amigos, con los parientes y con los desvalidos. La fama de probidad y honradez que se granjearon en los mercados y plazas extranjeras los comerciantes granadinos fué tal, que, como dice un historiador, era adagio corriente: *La palabra del granadino y la fé del castellano, forman un cristiano viejo.*

Reproducian finalmente los trajes del pueblo converso los vestidos á la usanza oriental, pues si bien en Castilla llegaron á vestir los moriscos casi enteramente á la española, en las demás provincias mantuvieron constantemente en uso las principales prendas de los musulmanes. Almalafas y marlotas, almaizares, zaragüelles, albornoces, bonetes y turbantes recordaban al vivo aquellos tiempos en que la España toda, á excepcion de las cumbres del Norte, acataba sumisa el imperio de la media luna. Los labradores despojaban sus trajes de adornos y atavíos inútiles, templando las escarchas y los frios del invierno con el ancho cinturon ó la faja y las mantas de lana ó algodon, que constituyen todavía las prendas más indispensables entre los campesinos y arrieros aragoneses, catalanes, andaluces y valencianos. El estribo y la silla, de formas aconchadas, los penachos y arreos del caballo, fijaban el tipo agareno de los nuevos conversos, demasiado moros para prohijar costumbres cristianas, poquísimo cristianos para abandonar los trajes y los usos sarracenos. Tales eran el carácter y los principales rasgos del pueblo morisco.

Pues á este pueblo, y acaso á sus antecesores los árabes, pertenecieron las alhajas de arte mahometano, y de oro, que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional. Consisten en diferentes piezas ó ejemplares, que vamos á describir sucintamente.

Una ajorca, brazalete ó pulsera, aplicable más probablemente en la parte alta de los brazos, con inscripciones interiores, borradas en parte y gastadas, que debemos suponer serian versículos del Korán, acaso: *No hay más Dios que*

(1) *Ensayo histórico sobre la arquitectura española*, por D. José Caveda

Dios y Mahoma es su profeta.—Todo el poder de Dios procede, etc., etc. Está formado de una sútil lámina de oro, pero relleno interiormente para hacerle macizo, de una especie de laca ó mastic, que se vé perfectamente por donde falta un trozo de oro. Sus dibujos exteriores revelan desde luego el gusto oriental, y nos parecen esencialmente granadinos. (Núm. 2 de la lámina.)

Un colgante de oro, que lo mismo pudo ser aplicable á pendiente que á collar, reproduciendo en su contorno el dibujo de turquesa, que tan general era en los adornos orientales. Termina en punta. (Núm. 1 de la lámina.)

Un anillo ó sortija, con cuatro piedras verdes y un granate en medio, de escaso valor, presentando en su dibujo un cuadrado, con puntos, redondeles y líneas afiligranadas, pero sin afectar la forma curva. (Núm. 3 de la lámina.)

Collar ó gargantilla, de oro, incompleto, por ser corto para servir en la garganta de una mujer, y formado de granos ovalados y canutillos, con diversas labores. No tiene broche alguno. (Núm. 4 de la lámina.)

Otro collar, más rico y variado en sus adornos que el anterior, con un pequeño broche. Comienza en ambos lados por dos cadenillas dobles, que se unen á unos granos huecos pero de planos triangulares, y entre ellos penden tres grandes adornos, del género del núm. 1, pero más completos, porque rematan en tres colgantes dos de ellos, y el del centro en uno solo. (Núm. 5 de la lámina.)

Fragmentos de adornos de collar y su colgante, con los números 6 y 7 de la lámina, y que formaron parte de otros collares que hoy no se conservan.

Pasaron estas joyas al Museo Arqueológico Nacional desde el Museo de Ciencias Naturales, en donde se conservaban, como es sabido, con otras muchas antigüedades.

Preguntar qué artífice árabe las labró, ni en qué época fueron construidas, ni mucho ménos si adornaron la garganta ó el traje de tal ó cual sultana, serian cuestiones á que no podríamos contestar satisfactoriamente, pues se carece de este género de datos. Sirven no obstante para demostrar á qué altura habia llegado la orfebrería entre los descendientes de Muza y de Tarik, durante la Edad-media.

Nada dará, sin embargo, tanto á conocer los usos y costumbres de los árabes, la aficion que tenian por los adornos y cómo prosperaba la orfebrería entre sus descendientes los moriscos, como el curioso razonamiento que el caballero morisco Francisco Nuñez Muley, hombre de edad y experiencia, hizo en presencia del presidente D. Pedro de Deza, á fin de suspender los efectos de la pragmática que contra su raza se habia publicado en Enero de 1567. Es una pieza histórica de la mayor importancia y que dá á conocer con vivos colores las costumbres populares de su raza, no ménos que los dolores que debian sentir los moriscos al verse contrariados y vejados en el suelo mismo que les habia visto nacer. Héla aquí. Es indudable que la leerán con gusto cuantos se interesen por el conocimiento de las bellas artes y de las antiguas costumbres:

«Cuando los naturales deste reino se convirtieron á la fé de Jesucristo, ninguna condicion hubo que los obligase á dejar el hábito ni la lengua, ni las otras costumbres que tenian de regocijarse con sus fiestas, zambras y recreaciones; y para decir verdad, la conversion fué por fuerza, contra lo capitulado por los señores Reyes Católicos cuando el rey Abdilehi les entregó esta ciudad; y mientras sus Altezas vivieron, no hallo yo, con todos mis años, que se tratase de quitárselo. Despues, reinando la reina Doña Juana, su hija, pareciendo convenir (no sé por cierto á quién), se mandó que dejásemos el traje morisco; y por algunos inconvenientes que se representaron, se suspendió, y lo mesmo viniendo á reinar el cristianísimo emperador Don Cárlos. Sucedió despues que un hombre bajo de los de nuestra nacion, confiado en el favor del licenciado Polanco, oidor desta real Audiencia, á quien servia, se atrevió á hacer capítulos con los clérigos y beneficiados, y sin tomar consejo con los hombres principales, que sabian lo que convenia disimular estas cosas, los firmó de algunos amigos suyos, y los dió á Su Majestad. A esto acudió luégo por los clérigos el licenciado Pardo, abad de San Salvador del Albaicin, y á vueltas de su descargo, informó con autoridad del prelado que los nuevamente convertidos eran moros, y que vivian como moros, y que convenia dar órden en que dejasen las costumbres antiguas, que les impedian poder ser cristianos. El Emperador, como cristianísimo príncipe, mandó ir visitadores por todo este reino, que supiesen cómo vivian los naturales dél. Hízose la visita por los mesmos clérigos, y ellos fueron los que depusieron contra ellos, como personas que sabian bien la neguilla que habia quedado en nuestro trigo; cosa que en tan breve tiempo era imposible estar limpio. De aquí resultó la congregacion de la capilla real: proveyéronse muchas cosas contra nuestros privilegios, aunque tambien acudimos á ellas, y se suspendieron. Dende á ciertos años, D. Gaspar de Avalos, siendo arzobispo de Granada, de hecho quiso quitarnos el hábito, comenzando por los de las alcarías, y trayendo aquí algunos de Güejar sobre ello. El presidente que estaba en el lu-

gar que está agora vuestra señoría, y los oidores de esta Audiencia, y el Marqués de Mondéjar y el Corregidor se lo contradijeron, y paró por las mesmas razones; y desde el año de 1540 se ha sobreseido el negocio, hasta que agora los mesmos clérigos han vuelto á resucitarlo, para molestarnos con tantas vias á un tiempo. Quien mirare las nuevas premáticas por defuera, pareceranle cosa fácil de cumplir; mas las dificultades que traen consigo son muy grandes, las cuales diré á vuestra señoría por extenso, para que compadeciéndose deste miserable pueblo, se apiade dél con amor y caridad, y le favorezca con Su Majestad, como lo han hecho siempre los presidentes pasados.

» Nuestro hábito cuanto á las mujeres no es de moros; es traje de provincia como en Castilla y en otras partes se usa diferenciarse las gentes en tocados, en sayas y en calzados. El vestido de los moros y turcos, ¿quién negará sino que es muy diferente del que ellos traen? Y aun entre ellos mismos diferencian; porque el de Fez no es como el de Tremecen, ni el de Túnez como el de Marruecos, y lo mismo es en Turquía y en los otros reinos. Si la seta de Mahoma tuviera traje propio, en todas partes habia de ser uno; pero el hábito no hace al monje. Vemos venir los cristianos, clérigos y legos de Suria y de Egipto vestidos á la turquesa, con tocas y cafetanes hasta en piés; hablan arábigo y turqueso, no saben latin ni romance, y con todo eso son cristianos. Acuérdome, y habrá muchos de mi tiempo que se acordarán, que en este reino se ha mudado el hábito diferente del que solia ser, buscando las gentes traje limpio, corto, liviano y de poco coste, tiñendo el lienzo y vistiéndose dello.

» Hay mujer que con un ducado anda vestida, y guardan las ropas de las bodas y placeres para los tales dias, heredándolas en tres y cuatro herencias. Siendo, pues, esto ansí, ¿qué provecho puede venir á nadie de quitarnos nuestro hábito, que, bien considerado, tenemos comprado por mucho número de ducados, con que hemos servido en las necesidades de los reyes pasados? ¿Por qué nos quieren hacer perder más de tres millones de oro que tenemos empleado en él, y destruir á los mercaderes, á los tratantes, á los plateros y á otros oficiales que vienen y se sustentan con hacer vestidos, calzado y joyas á la morisca? Si doscientas mil mujeres que hay en este reino, ó más, se han de vestir de nuevo de piés á cabeza, ¿qué dinero les bastará? ¿Qué pérdida será la de los vestidos y joyas moriscas que han de deshacer y echar á perder? Porque son ropas cortas, hechas de girones y pedazos, que no pueden aprovecharse sino para lo que son, y para eso son ricas y de mucha estima; ni áun los tocados podrán aprovechar, ni el calzado.

» Veamos la pobre mujer que no tiene con qué comprar saya, manto, sombrero y chapines, y se pasa con unos zaragüelles y una alcandoza de angeo teñido, y con una sábana blanca, ¿qué hará? ¿De qué se vestirá? ¿De dónde sacará el dinero para ello? Pues las rentas reales, que tanto interesan en las cosas moriscas, donde se gasta un número infinito de seda, oro y aljófar, ¿por qué han de perderse? Los hombres todos andamos á la castellana, aunque por la mayor parte en hábito pobre: si el traje hiciera secta, cierto es que los varones habian de tener más cuenta con ello que las mujeres, pues lo alcanzaron de sus mayores, viejos y sabios. He oido decir muchas veces á los ministros y prelados que se haria merced y favor á los que se vistiesen á la castellana, y hasta agora, de cuantos lo han hecho, que son muchos, ninguno veo ménos molestado ni más favorecido: todos somos tratados igualmente. Si á uno hallan un cuchillo, échanle en galera, pierde su hacienda en pechos, en cohechos y en condenaciones. Somos perseguidos de la justicia eclesiástica y de la seglar, y con todo eso, siempre leales vasallos y obedientes á Su Majestad, prestos á servirle con nuestras haciendas, jamás se podrá decir que hayamos cometido traicion desde el dia que nos entregamos.

» Cuando el Albaicin se alborotó, no fué contra el Rey, sino en favor de sus firmas, que teníamos en veneracion de cosa sagrada. No estando aún la tinta enjuta, quebrantaron los capítulos de las paces las justicias, prendiendo las mujeres que venian de linaje de cristianas, para hacerles que lo fuesen á la fuerza. Veamos, Señor: ¿en las comunidades, levantáronse los deste reino? Por cierto en favor de Su Majestad acompañaron al marqués de Mondéjar y á D. Antonio y D. Bernardino de Mendoza, sus hermanos, contra los comuneros D. Hernando de Córdoba, el Ungi, Diego Lopez Aben-Axar, y Diego Lopez Hacerá, con más de cuatrocientos hombres de guerra de nuestra nacion, siendo los primeros que en toda España tomaron armas contra los comuneros. Y D. Juan de Granada, hermano del rey Abdilehi, tambien fué general en Castilla de los reales, trabajo y apaciguó lo que pudo, é hizo lo que debia á buen vasallo de Su Majestad. Justo es, pues, que los que tanta lealtad han guardado, sean favorecidos y honrados y aprovechados en sus haciendas, y que vuestra señoría los favorezca, honre y aproveche, como lo han hecho los predecesores que han presidido en este lugar.

» Nuestras bodas, zambras y regocijos, y los placeres de que usamos, no impide nada al ser cristianos. Ni sé cómo se puede decir que es ceremonia de moros; el buen moro nunca se hallaba en estas cosas tales, y los alfaquís se salian luégo que comenzaban las zambras á tañer ó á cantar. Y áun cuando el rey moro iba fuera de la ciudad atravesando por el Albaicin, donde habia muchos cadís y alfaquís que presumian ser buenos moros, mandaba cesar los instrumentos hasta salir á la puerta de Elvira, y los tenia este respeto. En África ni en Turquía no hay estas zambras: es costumbre de provincia, y si fuese ceremonia de secta, cierto es que todo habia de ser de una mesma manera. El arzobispo santo tenia muchos alfaquís y meftís amigos, y áun asalariados, para que le informasen de los ritos de los moros, y si viera que lo eran las zambras, es cierto que las quitara, ó á lo ménos no se preciara tanto dellas, porque holgaba que acompañasen el Santísimo Sacramento en las procesiones del dia del Corpus Christi y de otras solemnidades donde concurrian todos los pueblos á porfía unos de otros, cual mejor zambra sacaba, y en la Alpujarra, andando en la visita, cuando decia misa cantada, en lugar de órganos, que no los habia, respondian las zambras y le acompañaban de su posada á la iglesia. Acuérdome que cuando en la misa se volvia al pueblo, en lugar de *Dominus vobiscum* decia en arábigo *Y bara ficun*, y luégo respondia la zambra.

» Ménos se hallará que alheñarse las mujeres sea ceremonia de moros, sino costumbre para limpiarse las cabezas, y porque sea cualquier suciedad dellas y es cosa saludable. Y si se ponian encima agallas, era para teñir los pelos y hacer labores que parecian bien. Esto no es contra la fé, sino provechoso á los cuerpos, que aprieta las carnes, que sana enfermedades. D. Fray Antonio de Guevara, siendo obispo de Guadix, quiso hacer trasquilar las cabezas de las mujeres de los naturales del marquesado del Cenete, y rasparles la alheña de las manos; y viniéndose á quejar al Presidente y oidores y al marqués de Mondéjar, se juntaron luégo sobre ello y proveyeron un receptor que le fuese á notificar que no lo hiciese, por ser cosa que hacía muy poco al caso para lo de la fé.

» Veamos, Señor: hacernos tener las puertas de las casas abiertas, ¿de qué sirve? Libertad se dá á los ladrones para que hurten, á los livianos para que se atrevan á las mujeres, y ocasion á los alguaciles y escribanos para que con achaques destruyan la pobre gente. Si alguno quisiere ser moro y usar de los guadores y ceremonias de moros, ¿no podrá hacerlo de noche? Sí, por cierto; que la seta de Mahoma soledad requiere y recogimiento. Poco hace al caso cerrar ó abrir la puerta al que tuviere la intencion dañada; el que hiciere lo que no debe, castigo hay para él, y á Dios nada es oculto.

» ¿Podráse, pues, averiguar que los baños se hacen por cerimonia? No por cierto. Allí se junta mucha gente, y por la mayor parte son los bañeros cristianos. Los baños son minas de inmundicias; la ceremonia ó rito del moro requiere limpieza y soledad. ¿Cómo han de ir á hacerla en parte sospechosa? Formáronse los baños para limpieza de los cuerpos, y decir que se juntan allí las mujeres con los hombres, es cosa de no creer, porque donde acuden tantas, nada habria secreto; otras ocasiones de visitas tienen para poderse juntar, cuanto más que no entran hombres donde ellas están. Baños hubo siempre en el mundo por todas las provincias, y si en algun tiempo se quitaron en Castilla, fué porque debilitaban las fuerzas y los ánimos de los hombres para la guerra. Los naturales de este reino no han de pelear, ni las mujeres han menester tener fuerzas, sino andar limpias: si allí no se lavan, en los arroyos y fuentes y rios, ni en sus casas tampoco lo pueden hacer, que les está defendido, ¿dónde se han de ir á lavar? Que aun para ir á los baños naturales por via de medicina en sus enfermedades les ha de costar mucho trabajo, dineros y pérdida de tiempo en sacar licencia para ello.

» Pues querer que las mujeres anden descubiertas las caras, ¿qué es sino dar ocasion á que los hombres vengan á pecar, viendo la hermosura de quien suelen aficionarse? Y por el consiguiente, las feas no habrá quien se quiera casar con ellas. Tápanse porque no quieren ser conocidas, como hacen las cristianas: es una honestidad para excusar inconvenientes, y por eso mandó el Rey Católico que ningun cristiano descubriese el rostro á morisca que fuese por la calle, so graves penas. Pues siendo esto ansí, y no habiendo ofensa en cosas de la fé, ¿por qué han de ser los naturales molestados sobre el cubrir ó descubrir los rostros de sus mujeres?

» Los sobrenombres antiguos que tenemos son para que se conozcan las gentes; que de otra manera perderse han las personas y los linajes. ¿De qué sirve que se pierdan las memorias? Que bien considerado, aumentan la gloria y ensalzamiento de los Reyes Católicos que conquistaron este reino. Esta intencion y voluntad fué la de sus Altezas y del Emperador, que está en gloria; para estos se sustentan los ricos alcázares de la Alhambra, y otros menores en la misma forma que estaban en tiempo de los reyes moros, porque siempre manifestasen su poder por memoria y trofeo de los conquistadores.

» Echar los gacis deste reino, justa y santa cosa es; que ningun provecho viene de su comunicacion á los naturales; mas esto se ha proveido otras veces, y jamás se cumplió. Ejecutarse agora no deja de traer inconveniente, porque la mayor parte dellos son ya naturales, casáronse, naciéronles hijos y nietos, y tiénenlos casados; y estos tales sería cargo de conciencia echarlos de la tierra.

» Tampoco hay inconveniente en que los naturales tengan negros. ¿Estas gentes no han de tener servicios? ¿Han de ser todos iguales? Decir que crece la nacion morisca con ellos, es pasion de quien lo dice; porque habiendo informado á Su Majestad en las Córtes de Toledo que habia más de veinte mil esclavos negros en este reino en poder de naturales, vino á parar en ménos de cuatrocientos, y al presente no hay cien licencias para poderlos tener. Esto salió tambien de los clérigos, y ellos han sido despues los abonadores de los que los tienen, y los que han sacado intereses dello.

» Pues vamos á la lengua arábiga, que es el mayor inconveniente de todos. ¿Cómo se ha de quitar á las gentes su lengua natural, con que nacieron y se criaron? Los egipcios, surianos, malteses y otras gentes cristianas, en arábigo hablan, leen y escriben, y son cristianos como nosotros; y áun no se hallará que en este reino se haya hecho escritura, contrato ni testamento en letra arábiga desde que se convirtió. Deprender la lengua castellana todos lo deseamos, mas no es en manos de gentes. ¿Cuántas personas habrá en las villas y lugares fuera desta ciudad y dentro della, que áun su lengua árabe no la aciertan á hablar sino muy diferente unos de otros, formando acentos tan contrarios, que en solo oir hablar un hombre alpujarreño se conoce de que tal es? Nacieron y criáronse en lugares pequeños, donde jamás se ha hablado el aljimia ni hay quien la entienda, sino el cura ó el beneficiado ó el sacristán, y estos hablan siempre en arábigo: dificultoso será y casi imposible que los viejos la aprendan en lo que les queda de vida, cuanto más en tan breve tiempo como son tres años, aunque no hiciesen otra cosa sino ir y venir á la escuela. Claro está ser este un artículo inventado para nuestra destruccion, pues no habiendo quien enseñe la lengua aljimia, quieren que la aprendan por fuerza, y que dejen la que tienen tan sabida, y dar ocasion á penas y achaques, y á que viendo los naturales que no pueden llevar tanto gravámen, de miedo de las penas dejen la tierra, y se vayan perdidos á otras partes y se hagan monfíes. Quien esto ordenó con fin de aprovechar y para remedio y salvacion de las almas, entienda que no puede dejar de redundar en grandísimo daño, y que es para mayor condenacion. Considérese el segundo mandamiento, y amando al prójimo, no quiera nadie para otro lo que no querria para sí; que si una sola cosa de tantas como á nosotros se nos ponen por premática se dijese á los cristianos de Castilla ó del Andalucía, moririan de pesar, y no sé lo que se harian. Siempre los presidentes desta Audiencia fueron en favorecer y amparar este miserable pueblo: si de algo se agraviaban, á ellos acudian, y remediábanlo como personas que representaban la persona real y deseaban el bien de sus vasallos; eso mesmo esperábamos todos de vuestra señoría. ¿Qué gente hay en el mundo más vil y baja que los negros de Guinea? Y consiénteseles hablar, tañer y bailar en su lengua, por darles contento. No quiera Dios que lo que aquí he dicho sea con malicia, porque mi intencion ha sido y es buena. Siempre he servido á Dios nuestro señor, y á la corona real, y á los naturales deste reino, procurando su bien; esta obligacion es de mi sangre, y no lo puedo negar, y más há de sesenta años que trato destos negocios; en todas las ocasiones he sido uno de los nombrados. Mirándolo, pues, todo con ojos de misericordia, no desampare vuestra señoría á los que poco pueden, contra quien pone toda la fuerza de la religion de su parte; desengañe á Su Majestad, remedie tantos males como se esperan, y haga lo que es obligado á caballero cristiano; que Dios y Su Majestad serán dello muy servidos, y este reino quedará en perpétua obligacion. »

Justas y fundadas eran, á no dudarlo, á todas luces las quejas que daban los moros porque se les queria obligar á abandonar sus trajes, sus usos y costumbres, y su religion misma, tanto más, cuanto se habia pactado solemnemente en los tratados que todo les sería respetado, con tal que cesase la guerra y reconociesen por reyes á los monarcas españoles. El discurso del morisco Francisco Nuñez Muley es la más preciosa descripcion que pudiera desearse de las costumbres moriscas, y aseveracion tan fundada como solemne del mérito de las alhajas árabes, de la aficion natural que les tenian las mujeres moriscas, y de la habilidad de los orfebres de su nacion que se dedicaban á hacerlas. Si no hubiesen sido las joyas elegantes y bellas, si no hubiesen sido perfectas, si no hubieran estado bien construidas, aunque hubiese habido bodas, zambras y regocijo, no hubieran tenido aceptacion, no hubieran estado en boga entre las mujeres granadinas. Sabe muy bien la mujer lo que la embellece, y á no haber llamado la atencion de las moras, las alhajas antiguas hubieran sido desechadas, y aceptádose acaso las usadas por las mujeres cristianas, sin necesidad de obligarlas á semejante cambio. «Recorriendo la historia de Felipe II, dice Martinez de la Rosa, á cada paso se

echa de ver que su aficion á un poder sin límites y su celo religioso, fueron la causa principal de todas sus faltas políticas, así dentro como fuera del reino; faltas que produjeron en su tiempo consecuencias funestas y prepararon otras aún más lamentables para lo venidero.— Por culpa suya estalló en sus dias la rebelion de los moriscos, que encendió en España el fuego de la guerra civil y la puso en el más duro trance, cabalmente cuando la acechaban con el mayor encono émulos y enemigos. No es esto decir que no estuviesen de antemano arrojadas por el suelo las semillas de aquellas revueltas, ó que fuese fácil y hacedero amalgamar, por decirlo así, con la nacion española una nacion extraña, enemiga, sometida á la fuerza, vengativa por carácter y por resentimiento, irreconciliable por espíritu de religion, distinta en leyes, en costumbres, en usos, hasta en habla y en traje; pero estudiando la historia de aquellos tiempos, áun en las obras de los escritores de Castilla, salta desde luego á la vista que no se siguió la senda que aconsejaba una sana política; que se violaron pactos y promesas, y que en tiempo de Felipe II llegó á tal punto la opresion y violencia, que era casi inevitable un levantamiento.— Verificado éste, ya no cabia medio humano de reconciliacion: todas las causas de enemistad y de ódio que pueden interponerse entre dos pueblos convirtieron aquella guerra en guerra de exterminio, sin ser dable siquiera concebir la esperanza de que pudiesen en adelante subsistir en el mismo suelo. Los desastres que se siguieron al triunfo de la causa del rey, y que tanto empañaron su lustre, no fueron sino consecuencia forzosa de tan mal principio; restablecióse la esclavitud de los vencidos, en el siglo XVI, en el seno de una nacion culta, á nombre de la misma religion que habia contribuido á desterrarla de la tierra: quedaron desiertos centenares de pueblos industriosos: fué preciso trasplantar á otras provincias poblaciones enteras: y como estas providencias, aunque acerbas y duras, habian de parecer al cabo paliativos ineficaces, el rigor de Felipe II contra los moriscos preparó para el reinado siguiente su total expulsion» (1).

Pero si proclamamos, hemos dicho tambien ántes de ahora (2), por cruel é intolerable el comportamiento de los españoles con los súbditos moriscos, no podemos ménos de condenar el comportamiento de los nuevos conversos en su trato con sus mismos opresores. No sólo conspiraban; no sólo robaban y asaltaban á los viandantes; no sólo en numerosas cuadrillas penetraban en los pueblos, maltratando las gentes y arrebatando consigo mujeres y niños, sino que ponian dudas en la fé de los cristianos viejos; desatábanse en escandalosos improperios contra los sagrados dogmas de nuestra religion; perseguian y martirizaban á los sacerdotes; destruian las santas imágenes; y mientras hacian imposible en España la tranquilidad política y religiosa, no ménos que la tranquilidad doméstica, llegaban á señalar sus reyezuelos para cuando pudieran sacudir la dura opresion de nuestros mayores. Las quejas de los pueblos hiciéronse en fin tan contínuas é intolerables, que llegó á exaltarse á extremado punto la efervescencia religiosa de los súbditos cristianos de Felipe III. Y no de otro modo se explican tambien los errores económicos en que incurrieron gobernantes y prelados, ciudadanos é inquisidores, negando la laboriosidad y utilidad de los conversos, mirándolos, al contrario, como causa de que no medraran y no se enriquecieran los ociosos españoles. En tanto era esta la opinion general del pueblo español en aquella época, que el mismo Cervantes protestaba con todo su claro ingenio contra la estancia de los moriscos en nuestra patria. Cervantes, en el *Coloquio de los dos perros,* dice lo siguiente de los moriscos: «Por maravilla se hallará entre tantos uno que crea derechamente en la sagrada ley » cristiana. Todo su intento es acuñar y guardar dinero acuñado, y para conseguirlo trabajan y no comen; en » entrando el real en su poder, como no sea sencillo, le condenan á cárcel perpétua y á escuridad eterna; de modo » que ganando siempre y gastando nunca, llegan y amontonan la mayor cantidad de dinero que hay en España: » ellos son su hucha, su polilla, sus picazas y sus comadrejas: todo lo allegan, todo lo esconden, y todo lo tragan. » Considérese que ellos son muchos, y cada dia ganan y esconden poco ó mucho, y que una calentura lenta acaba » la vida como la de un tabardillo; y como van creciendo, se van aumentando los escondedores, que crecen y han » de crecer en infinito, como la experiencia lo muestra. Entre ellos no hay castidad, ni entran en religion ellos ni » ellas: todos se casan, todos multiplican, porque el vivir sobriamente aumenta las causas de la generacion: no los » consume la guerra, ni ejercicio que demasiadamente los trabaje. Róbannos á pié quedo, y con los frutos de nues- » tras heredades que nos revenden se hacen ricos. No tienen criados, porque todos lo son de sí mismos. No gastan

(1) *Bosquejo histórico de la política de España en tiempo de la dinastía austriaca*, por el Excmo Sr. D. Francisco Martinez de la Rosa.
(2) *Condicion social de los moriscos de España* Obra citada

» con sus hijos en los estudios, porque su ciencia no es otra que la de robarnos. De los doce hijos de Jacob, que he » oido decir que entraron en Egipto, cuando los sacó Moisés de aquel cautiverio, salieron seiscientos mil varones, » sin niños ni mujeres; de aquí se podrá inferir lo que multiplicarán las destos, que sin comparacion son en mayor » número.»

Con ódio tan implacable entre cristianos y moriscos; con tan terribles y mútuos agravios; con una lucha, no sólo de religion, sino tambien de seguridad individual y de seguridad del Estado; ocupada la atencion de los españoles por sus enemigos domésticos, no ménos que por los extraños, como eran entónces los franceses, los africanos y los turcos, ¿qué otra cosa podia esperarse de los moriscos que desacatos, sacrilegios, asechanzas y alzamientos? ¿Qué debia esperarse de la exaltacion religiosa y de la política de nuestros antepasados, sino las persecuciones, los planes de exterminio, los desastres y la expulsion de la raza morisca?

Despues de mil diversos acontecimientos, despues de numerosos desastres, traslaciones y áun expulsiones parciales, se dió al fin el decreto definitivo de expulsion general en 1609, reinando Felipe III. Por lo que se refiere á las alhajas y adornos de las moras, trascribimos á continuacion los detalles de esta expulsion, descritos por un testigo de vista. El licenciado Pedro Aznar de Cardona, que publicó en 1612 su libro titulado *Expulsion justificada de los moriscos españoles*, es quien la describió de la siguiente manera: «Salieron, pues, los desventurados moriscos por sus dias » señalados por los ministros reales, en órden de procesion desordenada, mezclados los de á pié con los de á caballo, » yendo unos entre otros, reventando de dolor y de lágrimas, llevando grande estruendo y confusa vocería, cargados » de sus hijos y mujeres, y de sus enfermos, y de sus viejos y niños, llenos de polvo, sudando y carleando, los unos » en carros, apretados allí con sus personas, alhajas y baratijas; otros en cabalgaduras con extrañas invenciones y » posturas rústicas, en sillones, albardones, espuertas, aguaderas, arrodeados de alforjas, botijas, tañados, cestillas, » ropas, sayos, camisas, lienzos, manteles, pedazos de cáñamo, piezas de lino, con otras cosas semejantes, cada cual » con lo que tenia. Unos iban á pié, rotos, malvestidos, calzados con una esparteña y un zapato, otros con sus capas » al cuello, otros con sus fardelillos, y otros con diversos emboltorios y lios, todos saludando á los que miraban ó » encontraban, diciéndoles: *El Señor los ende guarde: Señores, queden con Dios!* Entre los sobre dichos de los carros » y cabalgaduras (todo alquilado, porque no podian sacar ni llevar sino lo que pudiesen en sus personas, como eran » sus vestidos, y el dinero de los bienes muebles que hubiesen vendido) en que salieron hasta la última raya del » reino, iban de cuando en cuando (de algunos moros ricos) muchas mujeres hechas unas debanaderas, con diversas » patenillas de plata en los pechos, colgadas de los cuellos, con gargantillas, collares, arracadas, manillas, y con » mil gayterias, y colores, en sus trajes y ropas, con que disimulaban algo el dolor del corazon. Los otros que eran » mas sin comparacion, iban á pié, cansados, doloridos, perdidos, fatigados, tristes, confusos, corridos, rabiosos, » corrompidos, enojados, aburridos, sedientos, y hambrientos; tanto, que por justo castigo del cielo no se veian » hartos, ni satisfechos, ni les bastaba el pan de los lugares ni la agua de las fuentes, con ser tierra tan abundante, » y con dalles el pan sin limite con su dinero. En fin, assi los de á caballo (no obstante sus tristes galas) como los de » á pié, padecieron en los principios de su destierro trabajos incomparables, grandisimas amarguras, dolores, y » sentimientos agudos, en el cuerpo y el alma, murieron muchos de pura afliccion, pagando el agua y la sombra » por el camino, por ser en tiempo de estio, cuando salían los desdichados. Y mas adelante, salidos ya de los señorios » de nuestro católico Rey, perecieron en pocos dias, aquejados de mil duras pesadumbres, y oprimidos de otras inevi» tables necesidades segun ha llegado á mi noticia, mas de sesenta mil. Unos por esos mares, hácia Oriente y » Poniente; otros por esos montes, caminos y despoblados, y otros á manos de sus amigos los alarbes, en esas costas » de Berberia, cuyos cuerpos han servido para henchir los buches desaforados de las bestias marinas, y los estómagos » de los animales cuadrupedos, y fieras alimañas de la tierra... No trato aqui si han muerto, ó no, todos estos » moriscos desterrados, que aunque entiendo que viven hoy pocos millares (si á millares llegan) pero los que salieron » de España pasan en número firme y averiguadamente, de mas de seiscientos mil. Y la permision de Dios ha sido » tal, que hasta en Turquia, los infieles en quien ellos confiaban, los han maltratado y muerto... por amor del oro y » plata que tenian ó imaginaban los turcos que podian tener.» Tal fué el fin desastroso de aquellas infelices gentes, á quienes pertenecian las joyas árabes de oro que hemos descrito, á no proceder ya, como tambien pudo ser, de sus abuelos, los mismos árabes. Aquellas *patenillas de plata en los pechos, colgadas de los cuellos*, de que nos habla en el fragmento anterior Aznar de Cardona, recuerdan los ejemplares números 1 y 5 de la lámina que acompaña la presente monografía, si bien son de oro los que se guardan en el Museo Arqueológico Nacional. Aquellas *gargantillas, collares,*

arracadas y *manillas* con que salian de sus pueblos las moriscas ricas, cumpliendo el terrible bando de expulsion de España, eran parecidas ó más ó ménos análogas á los números 2, 4, 6 y 7 de los ejemplares de nuestro Museo, de que nos hemos ocupado. Pero con estas alhajas, se iban de España las bellas moriscas que las usaban, y los inteligentes artífices que las construian.

Es, en efecto, indudable que en pró de la religion, de la paz interior y de la seguridad del Estado, se desatendieron las ventajas que con los moriscos obtenian las artes, el comercio, la agricultura y áun la hacienda de la gran nacion española, saliendo, merced á los edictos de Felipe III, millares de industriales moriscos, que se llevaron tras sí los gérmenes todos de cultura y labranza. «El punto de decadencia de nuestras manufacturas, dice el célebre Campomanes, puede fijarse desde el año de 1609, en que tuvo principio la expulsion de los moriscos. Desde entónces empezaron tambien, con las ruinas de las fábricas, los clamores continuados de la nacion, por más que nuestros políticos achaquen la miseria del siglo XVII á otras causas que, aunque fuesen parciales, no dieron un golpe tan repentino y de que la nacion no ha podido todavía repararse.» Y al ejercitar los árabes las artes mecánicas, produjo en los españoles dos malísimos efectos: primero, mirar como viles tales ocupaciones; y segundo, no aprender ninguna de ellas por no rozarse con los que las cultivaban. Hé aquí por qué, como observa D. Modesto Lafuente en su *Historia general de España,* comenzando por la agricultura, por el cultivo del azúcar, del algodon y de los cereales, en que eran los moriscos tan aventajados; por su admirable sistema de irrigacion por medio de acequias y canales, y su conveniente distribucion y circulacion de las aguas por aquellas arterias, á que se debia la gran produccion de las fértiles campiñas de Valencia y Granada; continuando por la fabricacion de paños, de sedas, de papel y de curtidos, en que eran tan excelentes, y concluyendo por los oficios mecánicos, que los españoles, por indolencia y por orgullo, se desdeñaban generalmente de ejercer, y de que ellos, por lo mismo, se hubieran casi exclusivamente apoderado, todo se resintió de una falta de brazos y de inteligencia que al pronto era imposible suplir, y que despues habia de ser costoso, largo y difícil reemplazar. Lo de ménos, segun el estudio que hemos hecho de las consecuencias de aquel acontecimiento, fué la falta de millares de personas; lo de ménos fué la cantidad algun tanto crecida de ducados que consigo se llevaron, menguando el metálico, y lo de ménos fué, en fin, la mucha moneda falsa ó de baja ley de que maliciosamente plagaron el reino ántes de marcharse. El mal grande é irreparable por muchos años, lo sufrimos indudablemente en la agricultura, en la industria y en el comercio.

No trascurrieron muchos años, consumada ya la expulsion de los moriscos, sin que el economista Martinez de la Mata escribiese estas notables palabras: *Hoy se hallan en España los montes talados, perdidos y quemados por leña como plantas inútiles;* añadiendo además que ciento veinte mil extranjeros se habian alzado con los oficios serviles, tratos y ministerios domésticos. Y, en efecto, en lugar de aprender los españoles las artes y oficios que ejercian los moriscos, descuidáronlos de todo punto y dejaron que se apoderaran de ellos gentes extrañas, que, introduciendo sus manufacturas, vinieron á poblar los talleres, aprovechándose de una ley por la cual Felipe IV permitió, en 1623, la entrada de artesanos y labradores de otros países. «No obstante, los auxilios no correspondieron, dice Campomanes, á lo bien premeditado de la ley, y las guerras contínuas que absorbian toda nuestra atencion y nuestros caudales, fueron causa de que no se lograra la colonizacion de artesanos á que se aspiraba. Pudo, pues, decirse con razon de nuestra patria, *que de Arabia feliz se habia convertido en Arabia desierta*, y de Valencia en particular, que el *bello jardin de España se habia convertido én páramo seco y deslucido* (1). Dejóse en breve sentir en todas partes el azote del hambre; y al alegre bullicio de las poblaciones sucedió el melancólico silencio de los *despoblados*, y al frecuente cruzar de los labradores y trajineros por los caminos, siguió el peligroso encuentro de los salteadores que los infestaban, abrigándose en las ruinas de los pueblos desiertos. Si hubo señores territoriales que ganaron con la herencia de los expulsados, mayor fué infinitamente el número de los que perdieron, llegando alguno al doloroso extremo de solicitar y obtener del gobierno pensiones alimenticias. Nadie en ello ganó como el duque de Lerma y su familia, que se apropiaron una parte del producto en venta de las casas de los moriscos, consistente en unos cinco millones y medio de reales.» Fué, pues, la expulsion de los moriscos, económicamente considerada, la medida más calamitosa para España que pudo imaginarse; y casi se puede tolerar la exageracion con que un hombre de Estado extranjero, el cardenal de Richelieu, avanzó á llamarla *el consejo más osado y bárbaro de que hace mencion la historia de todos los*

(1) Escolano.

anteriores siglos. Cierto; la herida que con ello recibió la riqueza pública de España fué tal, que no es del todo aventurado decir que aún no ha acabado de reponerse de ella (1) (2). Ya no brillaron tampoco más en España los trajes y las alhajas moriscas, y si hoy queremos contemplar estas últimas, es preciso que acudamos á los Museos Arqueológicos, en donde, como objetos de valor y de curiosidad, ó de mérito artístico, se conservan joyas que pertenecieron á los árabes ó á los moriscos, que del mismo pueblo árabe descendian.

(1) D. Modesto Lafuente: *Historia general de España.*
(2) *Condicion social de los moriscos de España*, por D. Florencio Janér.



COPIA AL LAPIZ DEL CUADRO, LA CRUCIFIXION, POR
Rogerio Van Der Weyden
Museo del Prado

LA CRUCIFIXION

POR

ROGERIO VAN DER WEYDEN,

PINTURA EN TABLA

CONSERVADA EN EL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS.

ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO

CON INVESTIGACIONES SOBRE LA ESCUELA FLAMENCA Y SU INFLUENCIA EN EL ARTE DE LA PENÍNSULA IBÉRICA,

POR

DON FRANCISCO MARÍA TUBINO.

I.



DICHOSA coincidencia y no escasa fortuna es para la civilizacion española el hecho de conservarse en las iglesias y conventos, como en los Museos públicos y privadas galerías de la Península, crecido número de tablas pictóricas visiblemente engendradas por los hijos del Norte; porque, sean anónimas ó de conocidos autores, y ya se hallen con esmero conservadas ó próximas á definitiva ruina, siempre facilitan el estudio de las influencias que durante largo período histórico se asociaron para producir el arte nacional, sobre decirnos qué linaje de aficiones sentian nuestros mayores, y señalar los términos por donde llegó la pintura, entre nosotros, al envidiable florecimiento del siglo XVI y XVII.

Cuando ocurra que con celo y diligencia verdaderamente nutridos en el amor de la verdad, se acometa el metódico exámen y la clasificacion científica de las joyas que triunfando de los estragos del tiempo y de la incuria, la avaricia ó la ignorancia de los hombres, áun existen en España, más ó ménos conocidas y estimadas, resultará que no sólo quedaremos extáticos ante tan abundante riqueza, no de esplendor estético destituida, ántes con él señalándose generosamente, sí que tambien se habrá de reconocer que á algo más que á hechos puramente casuales se debe atribuir, tanto la inclinacion de la gente ibérica hácia las procedencias germánicas, como el ahinco y facilidad con que por su parte los septentrionales acudian á nuestras comarcas

con los testimonios que más ingénuamente habian de dar á conocer su privativa situacion en el trabajo expansivo y organizador de la sociedad moderna.

Y es natural que del exámen de los productos pintorescos y escultóricos — pues el goticismo no dejó de esculpir y tallar relieves y estátuas para nuestros templos — descienda la crítica, sin violencia, al campo de la arquitectura, que como arte domina á sus hermanas; y al notar que las fábricas más insignes ostentan, por lo regular, la fisonomía que le trasmitieron los constructores alemanes y borgoñones ó sus discípulos, fácil es que le asalte la tentacion de averiguar si en otros órdenes de la actividad humana, en el literario, por ejemplo, existen monumentos que puedan atestiguar un influjo parecido, si no del todo semejante al ya señalado en la esfera de las artes plásticas y del diseño.

La sorpresa en este nuevo órden de pesquisas habrá de ser quizá todavía más inesperada. Si exento el ánimo de todo prejuicio traido por los errores de una educacion insuficiente ó defectuosa, se acomete el análisis crítico de los más antiguos monumentos de la literatura nacional, entendiendo por ésta la que por el fondo y la forma propiamente encaja en nuestra manera de ser, forzosamente se advierte que las influencias exclusivamente latinas ó clásicas no alcanzan siempre el predominio con que se ostentan las sustancialmente románticas. Al constituirse la literatura ibérica, en sus varios modos, el sentimiento domina á la reflexion, el pueblo se antepone á los eruditos, y cediendo á las corrientes misteriosas que su complexion atraviesan, descompone los himnos litúrgicos, sale de la cantinela latina, é inspirándose en las tradiciones poéticas del Norte, á lo ménos en la forma, crea los cantares de gesta, con sus temas religioso-legendarios y heróico-caballerescos.

No podia desprenderse la naciente cultura ibérica en totalidad de los elementos latinos que la dominacion romana habia engendrado en la Península; pero es más que probable que en esta nueva evolucion, las muchedumbres se inclinaban á adaptarse al genio occidental é individualista, cediendo al apremio efectivo, aunque impalpable, de los principios étnicos que las invasiones germánicas habian depositado, á su vez, en las naciones latinizadas. El romance en vías de formacion y pulimento, es la señal cierta de la transformacion que en la total sociedad romanizada opera el genio germánico, y á la par demuestra la predisposicion favorable á semejante mudanza, en los elementos étnicos predominantes en la Península.

Palestra es ésta donde por necesidad batallan en secular contienda ambos principios. Entre nosotros, como en Francia, la idea occidental suscita al romanismo frecuentes y porfiadas querellas, que no siempre se conservan en la region pacífica del pensamiento, sino que bajan al más comprometido palenque de los encuentros con la violencia y con las armas. No es señal que puede olvidarse, pues dice de qué lado caeria la victoria en un principio y por tiempo, el hecho de haber sido vencida la lengua latina para facilitar con su rendimiento ocasion y medros al romance, que ántes responderia al trabajo popular que á la voluntad de los doctos, mayormente afectos al clasicismo.

Ni de otro modo se explican las estrechas y fecundas relaciones y semejanzas que durante los siglos XII al XIV acercan el arte bello y suntuario, con la literatura ibérica, á sus equivalentes en las regiones más occidentales de la Europa. Toda la pujanza del clasicismo, todo el influjo de los islamitas, con ser descomedido, no consiguen apartar la cultura ibérica, en sus corrientes generales, y salvas las debidas modificaciones hijas del clima y la historia, de las fuentes románticas donde á la contínua se refrigera.

Lícito es, pues, una vez conocidos estos antecedentes, cuya indicacion somera satisface los fines del presente trabajo, referir á legítimas causas el fenómeno á que en un principio hicimos referencia. La abundancia en nuestro suelo de tablas germánicas ó neerlandesas, y en general de prosapia romántica; el amor con que se procura por nuestros artistas imitar el estilo que en ellas predomina, y la predisposicion propicia á recibirlas con benevolencia, cuando no con fervor, en los públicos, signos son exactos de la persistencia en el organismo social de afinidades y aptitudes de que puede dar razon cumplida el antropólogo, al desentrañar las diversas partes que se señalan en lo más castizo y brioso de la complexion nacional.

Y hé aquí cómo el estudio de las obras de arte, léjos de traer puro recreo y contentamiento, levanta el ánimo á más altas consideraciones y encamina la voluntad á fines más nobles y meritorios que los hijos exclusivamente de la liviandad. Porque una vez empeñados en esta senda, el arte, con sus testimonios auténticos, suele acudir á desatar problemas sociales y políticos que ántes se ofrecieron rodeados de oscuridad tenebrosa; y lo que en un principio pareció escabroso y árduo sin medida, resulta luégo un tanto llano y de todos modos asequible.

II.

Pero ¿cómo y en qué condiciones se determina en la Península esa marcáda aficion á la pintura germánica y neerlandesa, que comprueban de por mitad la abundancia de sus ejemplares y el secreto impulso con que procuran imitar su carácter nuestros artistas? Argumento es éste tan vital en la historia del arte patrio, que no ha de verse con enojo el que nos detengamos algun tanto á esclarecerlo. No lograríamos nuestro propósito si no consignáramos como preliminar indispensable algunos hechos y observaciones encaminados á fijar concretamente los términos del problema, sirviendo como de antecedente necesario á lo que luégo deba manifestarse.

Prescindiendo de los tiempos anteriores al comienzo de la Reconquista, para fijarnos en la sociedad hispano-cristiana que se organiza á medida que aquella crece, es indudable que la pintura acude á decorar las fábricas religiosas trazando sobre sus muros piadosos simulacros. Más de un testimonio directo ó extraido de autores acreditados así lo justifica, como tambien resulta comprobado que las iglesias y monasterios de la Península, poseyeron de muy antiguo preciosos códices historiados, donde se revelaba el grado de perfeccion relativa con que el arte pictórico se afirmaba.

Ni era posible que nuestros padres, atentos á recuperar el invadido territorio, ó más bien á crear las nacionalidades que en sazon habian de señorearlo, impulsados más que por la idea, exclusivamente política, por la religiosa, asociada al sentimiento de la personal independencia y dignidad, gozaran la ocasion y los medios adecuados para entregarse al pacífico cultivo de las artes bellas. Ceñidos el casco y la espada, embrazada la adarga y empuñando constantemente la lanza, el hispano-cristiano gozaba de una manera incompleta é intermitente los beneficios de la cultura, no siendo, por tanto, extraño á sus necesidades y delicadezas. A medida que se dilataban las fronteras de los nuevos reinos, la vida social se mejoraba en ellas, y naturalmente, los medios del arte—en cuanto se sentian sus ventajas—eran mayores.

Apoderada la religion de las fuerzas vivas de la nacionalidad en desarrollo, y siendo aquella la principal fuente de cultura, natural era que el arte fuese mayormente litúrgico. En este concepto, no debe extrañarse que los artistas de aquellos dias, pintando las paredes al fresco, iluminando pergaminos y hasta labrando tablas, se atuvieran á las tradiciones artísticas más acreditadas en la grey cristiana, que eran las bizantinas. Con efecto; el arte hierático-bizantino, vaciado en el molde que forjara la Grecia, suministraba los tipos, el estilo y la manera á que debian atenerse los artistas de la cristiandad. Así lo enseñan los monumentos de aquellas centurias que hasta lo presente llegaron, revelándonos el estancamiento de la facultad estética y la servidumbre de la fantasía y del ingenio al ritual del sacerdocio.

Léjos el artista de inspirarse en su sensibilidad y en su gusto, atiénese comunmente á reproducir, con una exactitud que toca en lo nimio, el tipo que se le ofrece ó que conoce, de donde resulta que toda originalidad desaparece, faltando tambien el carácter local que de otra suerte acompañaria al simulacro.

Durante varios siglos este y no otro es el estado del arte pictórico en la Península. Por más que otra cosa se piense ó se escriba, las condiciones históricas no permitian el libre y espontáneo desarrollo de las facultades estéticas de los que se hallaban distantes de alcanzar su justa significacion en la práctica de la vida. Ni debe causarnos pena semejante flaqueza, cuando puede decirse que era poco ménos que general en la Europa, que por aquel entónces se consideraba como más culta. Excepcion hecha de Italia, donde el fresco especialmente, se adelanta, produciendo simulacros peregrinos que denunciaran el generoso conato en aquellos artistas de abandonar la dureza, la sequedad y el convencionalismo bizantino, el resto de los países cristianizados no presentaba cuadro más superior al que la Península ofrecia.

Sin embargo, el progreso pictórico en los reinos ibéricos de la Edad-media no nace en ellos, viene del exterior, procede de Italia y de Alemania como hemos de reconocer sin considerable esfuerzo. Italia, gracias al contacto en que se halla con la civilizacion bizantina y á los gérmenes clásicos que en su suelo se conservan, prontos á retoñar en momento propicio, y Alemania cediendo á las inclinaciones de su propio genio y utilizando tambien en un prin-

cipio con más decision, luégo con cierta disciplina y sobriedad, las enseñanzas clásicas y bizantinas, inician y empujan el primer renacimiento artístico, cuando todavía la pintura ibérica, por circunstancias que se alcanzan fácilmente, no sabe deshacerse de la tutela en que la tradicion bizantina la retiene.

Francia, distinguiéndose en el arte de las iluminaciones, debió trasmitirnos el primer impulso en la vereda de la reforma. Las constantes relaciones existentes entre las monarquías y principados que ocupaban la Península y el ancho territorio de las Galias; el hecho de venir á pelear contra la morisma á la sombra de los estandartes hispano-cristianos muy calificados señores, procedèntes de aquellas tierras, que entre nosotros solian quedarse; la coincidencia de haber existido más de un período histórico en que el imperio de los soberanos de aquende el Pirineo se extendia por muy buen trecho del lado allá de la enhiesta cordillera; los donativos de códices y otras preseas artísticas que en más de una ocasion los más altos entre los francos hicieron á los monarcas de la Península, y, además de todo esto, el constante influjo de los monjes cluniacenses desde que obtuvieron el triunfo de la liturgia galicana, y con él la mayor preponderancia en las más altas esferas de la vida religiosa, la comunidad de ideas y de sentimientos, y hasta en parte de instituciones y costumbres, explican, sin ulterior discusion, el crédito que las prácticas de los imagineros franceses, ora ilustraran códices, ya se dedicaran á historiar vidrièras, debian alcanzar en las cortes de Navarra, Aragon, Portugal y Castilla.

Dejando á un lado la influencia musulmana, parécenos que el primer ejemplo que impulsa nuestros medros artísticos es el de nuestros vecinos traspirenáicos. Y como legítimo anhelo á los progresos en la decoracion de los manuscritos y de las vidrieras, siguen las tentativas para mejorar la pintura en tabla, y cuando de Borgoña, Flandes y de los territorios que baña el Rhin, acuden los arquitectos que labran nuestras catedrales y los maestros que con sus esculturas las enriquecen, no hay modo de negar que los pintores en tabla debieron utilizar los conocimientos de que aquellos venian acompañados, y hasta las enseñanzas que les suministrarian los dípticos y trípticos, que quizá por su mediacion se recibirian en España.

Son los maestros del Norte los primeros y los únicos que, en el concepto de extranjeros, dejan en la Península gallardas muestras de su habilidad y maestría en suntuosas fábricas arquitectónicas, y si se considera que la pintura como la escultura, durante el predominio del estilo ojival, son principalmente artes decorativas, no ha de parecer violento el que se sospeche que los constructores extranjeros reclamaron los servicios de artistas nacidos de la propia tierra de donde ellos procedian, para que completaran la exornacion y el embellecimiento de sus edificios.

No fueron italianos los maestros que dibujaron la traza y dirigieron la construccion de los templos magníficos donde se manifiesta el fervor religioso de nuestros mayores. Ejerció Italia decisiva influencia en el progreso del arte peninsular, pero este hecho no se verificaria sinó cuando, postrado el principio romántico, bajo el influjo de los legistas por una parte, y por la otra de los neo-clásicos, se suscitara en los países romanizados un movimiento descomedido en pro de las cosas de la antigüedad. Hasta el comedio, por lo menos, del siglo XV la lucha entre ambas tendencias, vivísima desde las postrimerías del XIII, no se decide en favor de Italia.

Reinando en Aragon y en Castilla Juan I, la pintura italiana al fresco y al encausto tiene representantes calificados que necesariamente habian de influir en la marcha del arte indígena. Cataluña ofrece retablos de aquel período, que ponen en la memoria los rasgos peculiares de la antigua escuela de Siena, y es auténtico que el italiano Starnina decoró con un retablo el oratorio del rey de Castilla, en 1383, y que Dello, artista florentino, era poco despues armado caballero por Don Juan II. Todo parecia inclinarse, en aquella sazon, á dar la primacía á la pintura italiana en la Península. Hasta la política acudia en auxilio de esta tendencia. Extendíase el imperio aragonés hasta Italia, y Barcelona no era sólo una ciudad ibérica, sinó el emporio que hacía sentir su autoridad en las aguas del Tirreno y en la extension de las escalas levantinas.

Sin embargo, el puro renacimiento italiano halló muy luégo en la Península un poderoso antagonista. La pintura neerlandesa crecia con propios medros y se imponia á la Europa culta, con el maravilloso descubrimiento del óleo, de que era inventora y portadora. En Flandes, aunque no se sabe cómo, nace la reforma, y pronto la acreditan Pieter Cristus, los hermanos van Eyck, Roger van der Weyden y otros artistas no ménos eximios. De Flandes pasa á Italia, y tambien los flamencos la importan en España y Portugal (1). Luego, si está colocado por encima de toda

---

(1) Mucho nos complace el notar que una persona tan docta como Mr. J. C. Robinson, conservador artístico en el londinense Museo de South Kensington, es de la misma opinion que nosotros por lo que á este punto se refiere. «Italia, dice, se ostentaba por todas partes rica y populosa, gozaba una

duda que la Península, como dice el erudito J. C. Robinson, fué desde muy antiguo el principal mercado donde hallaban colocacion las innúmeras pinturas que con otras obras de arte fabricaba la primitiva escuela neerlandesa (1), es de suponer que los artistas italianos ocupaban una posicion desventajosa en aquella, frente á los neerlandeses, dueños con anticipacion del gusto y de la voluntad de los españoles.

Vano empeño argüiria el contrario juicio. Concedemos que la tradicion clásica, nunca extinguida en los pueblos romanizados, era un poderoso agente de la influencia italiana, pero á la vez tenemos muy en cuenta que el clasicismo, si en las altas esferas granjeaba, por dias, mayores prosélitos, pugnaba con recios obstáculos que surgian de las entrañas mismas de la sociedad. El fondo de las nacionalidades, que en la Península se formaban lentamente, era romántico, y de ello daban cumplido testimonio las instituciones, y el clasicismo no habia conseguido aún las prerogativas y ventajas materiales que luégo debian favorecerlo hasta otorgarle la palma de la victoria.

Pero justo es reconocer que en la Península no todas las regiones siguen una conducta semejante por lo que á este particular atañe. Aragon y Cataluña se inclinan hácia Italia ántes que Castilla y Portugal. Los lusitanos mantienen frecuente trato con los puertos de Bretaña, Inglaterra y Neerlandia, y á los suyos llega un dia una embajada borgoñona que trae á su cabeza al celebérrimo Juan van Eyck, encargado por Felipe el Bueno de pedir la mano de una infanta portuguesa.

En nuestro juicio, fué aquel un hecho decisivo en la crisis que agitaba el arte ibérico. Hasta entendemos que no se ha apreciado aún su trascendencia, cuando podia ayudarnos á descubrir los fundamentos en que descansa el arte español austero y severo de los siglos XVI y XVII, nunca olvidadizo de las más altas conveniencias morales y religiosas, frente á las licencias que el Renacimiento novo-clásico se consiente. Juan van Eyck, por su crédito, habilidad y posicion, hubo de imponerse á los artistas peninsulares con su ejemplo, y á los amatores con sus tablas. Y aunque no se sabe que dejara discípulos en Portugal ni en Castilla, lo que sí aparece es que muy luégo suenan en uno y otro reino los nombres de los artistas flamencos que en ellos residen temporalmente ó que fijan para siempre su domicilio. Al mismo tiempo multiplícanse los retablos pintados segun la nueva manera, y aunque no en todos resalta por igual el estilo neerlandés, fácil es reconocer que el arte sigue con más ó ménos fortuna la senda que aquellos profesores han franqueado.

III.

Ya sabemos cómo y en qué condiciones se determina en la Península, aunque con mayor eficacia en Castilla y Portugal, las propensiones favorables á la pintura flamenca. Cúmplenos ahora discernir con la brevedad apetecida, los verdaderos caractéres que en ésta reconoce la crítica ménos apasionada.

Opinan escritores muy discretos — y no hemos hallado nosotros en los contrarios razones bastantes para apartarnos de su doctrina — que la Escuela antigua flamenca ó neerlandesa de pintura, se deriva más ó ménos inmediatamente de la primitiva Escuela germánica, que tenia en Colonia su habitual asiento. Ni presenta la historia argumentos que contra este aserto puedan utilizarse, ni conocida la naturaleza del arte que florece en las orillas del Rhin, aparece violenta una genealogía que, por el contrario, resulta muy conforme con la razon y los acontecimientos.

De todos modos, la Escuela flamenca tiene vida propia y se acentúa con privativos caractéres, en manos de Huberto y de Juan van Eyck, á quienes acompañan otros maestros no ménos favorecidos por la naturaleza.

Prescindiendo, pues, de los elementos tradicionales que consigo trajeran aquellos iniciadores, al abandonar el territorio verdaderamente aleman para fijarse en Borgoña, donde el fausto, el pulimento de las costumbres y la holgura de las riquezas los atraian, tenemos que los van Eyck dan crédito á una doble reforma en el campo de la pintura.

---

vívida tradicion y los mejores modelos de estilo en las reliquias de la clásica antigüedad, pero es dudoso que hasta el principio de la centuria XV.ª los pintores, iluminadores, arquitectos y escultores de aquella tierra clásica, obtuvieron género alguno de preeminencia efectiva sobre sus compañeros de Inglaterra, Francia, Alemania y España.»

(V. *The Early Portuguese School of Painting*. London, 1866.)

(1) Lugar citado.

Ante todo, ellos son los que acreditan esta manera de ser peculiar al arte bello. Dominaba entre los italianos el fresco, y el tríptico, destinado principalmente á los altares, era una variedad del retablo, como éste tan inmóvil. Ofrecia demás el encausto dificultades materiales que no favorecian la produccion de nuevas tablas, sobre que nunca podia el artista con tales medios llegar á obtener los efectos expresivos que la verdad de las cosas reclamaba. La naciente Escuela brujense dió este paso decisivo y atrevido. El escausto sucumbió ante los colores preparados al óleo. Y con tan radical mudanza suscitóse otra no ménos grave. En las creaciones de los maestros brujenses el arte como pensamiento adquiria una dignidad, un realismo y una elegancia desconocida ó en muy singulares casos vislumbrada por las otras Escuelas. ¡Qué extraño que Italia, conmovida por el acontecimiento, acudiera tambien á informarse de su legitimidad y á utilizar sus ventajas! Aún no han roto sus artistas las ligaduras que al bizantinismo los atan; aún los resabios de la manera simbólica ó emblemática predominan en sus Escuelas. Flandes de un golpe ha entrado en pleno naturalismo, proponiéndose reproducir la verdad realista sin apartar por esto el arte del santuario.

Por tales modos los maestros neerlandeses realizaban una verdadera renovacion del arte pictórico, tan necesitado de propias fuerzas si habia de nivelarse con las necesidades crecientes de la vida social que debia satisfacer. La innovacion consiguientemente era doctrinal y técnica; alcanzaba por igual al pensamiento y á la forma; era un cambio en el total proceso de la pintura, informado por el sentimiento de la vida moderna, segun que en Flandes debia y podia manifestarse. Brillando con toda la ingenuidad del sentimiento religioso más puro, la pintura flamenca pide á la vida real sus medios expresivos, á los campos, al cielo, á las aguas, á las perspectivas urbanas, á la naturaleza entera, en fin, sus accidentes bellos ó parlantes, y asociando por tal modo la delicadeza y la piedad en la idea, á la verdad, el color, la riqueza y el movimiento en cuanto á la forma, abre una senda ántes no frecuentada á los artistas de Occidente.

Palpables y atractivas son las novedades que introducen los pintores neerlandeses. Sin tocar los límites á que el arte llegaria parcialmente en los mejores dias del Renacimiento, la Escuela brujense como la de Lovaina mejoran de una manera considerable el dibujo, realzan el modelado, precisan la distribucion de la luz, acercan los colores á la energía con que en la realidad se nos ofrecen, entónanlos con maestría y aumentan el interés de los asuntos con las perspectivas arquitectónicas y los paisajes que llenan los fondos. Ni es menor la reforma de que se hacen ministros por lo que dice á la indumentaria. El traje, mirado hasta entónces con negligencia, adquiere grandísima importancia, poniendo el artista sus afanes en que la pintura sea en este punto una como reproduccion exacta, pero hábil y artísticamente ejecutada, de las estofas que se quieren representar.

El naturalismo embellecido por el sentimiento estético, hé aquí el carácter dominante de la pintura neerlandesa, cuyos defectos no queremos desconocer. Van Eyck, como sus contemporáneos, discípulos y sucesores, muéstranse consecuentes con los elementos y principios que los han engendrado como entidades sensibles, pensadores y artistas. La sociedad germánica y la neerlandesa que de ella procede, representan lo más íntimo del genio romántico: el romanticismo podrá asemejarse en muchos aspectos á la civilizacion latina; pero en sustancia, contrario es á todo lo que en ella predomina. Ni la concepcion fundamental de la vida humana, ni el modo de realizar los fines sociales, ni la ciencia del gobierno, ni ninguno de los incentivos que en la sociedad clásica fijan y gobiernan la voluntad, tienen semejante preciso y rigoroso en el mundo romántico. En lo aparente, germanos y latinos se acercaran en cierta mancomunidad de sentimientos y obras; en esencia, el germano siente y obra en todo aquello que permite la disparidad, con bastante apartamiento de como obra y siente el latino.

Antes de que el trabajo de unificacion, á que lleva el progreso de la cultura en Europa, borrara diferencias que ahora no advertimos — respetando otras que todavía no han cesado, — la vida germánica apartábase de la latina tanto como se aparta la condicion de aquellos climas de los meridionales. Por eso la pintura neerlandesa en su más granada virilidad, contrasta con rasgos prominentes de la pintura bizantina y áun de la primitiva italiana. Entre un cuadro del Beato Angélico, por ejemplo, y una tabla de Pieter Cristus media una distancia tan marcada, que no acierta á suprimirla ni la identidad del tema representado.

Resulta de lo expuesto, á poco que se reflexione, cierta condicionalidad en la pintura neerlandesa, que habia de facilitar su éxito en la Península. La ingerencia de los cluniacenses en la superior esfera eclesiástica, ni las mudanzas que en las prácticas y formas del culto introdujera la mayor supremacía de la Curia Romana, alcanzada en mucho por medio de los institutos monásticos, no habian alterado la piedad de los españoles, ni su manera de ser sustancial como creyentes. Preséntase en ellos la religion con una fisonomía de austeridad que en Italia no alcanza.

Allí la falta de contraste y el contínuo espectáculo de los recuerdos paganos, con las prácticas clásicas que la erudicion restaura ó parodia, son á modo de un atenuante que suaviza la rigidez del dogma: en la Península, el temperamento, la sangre, la virilidad del ánimo nutrido en los más rígidos preceptos, siempre excitado y pronto, el constante ejemplo de una creencia enemiga hiriendo la vista é irritando la sensibilidad, trasmitian á la institucion religiosa una severidad inquebrantable, que debia reflejarse en todas las manifestaciones del culto.

Entre nosotros, como en los primeros tiempos de la Iglesia, la práctica del arte debió revestir algo de sacerdocio: los iluminadores y miniaturistas se asociaban á la clerecía al trabajar sus simulacros. Los pintores de tablas posteriores, como los fresquistas, ántes que al servicio mundano, se dedicaban al de los templos y hospitales. Continuaba la pintura siendo principalmente litúrgica, lo que no debe sorprendernos cuando se sabe que, no ya en esta esfera, sino en la literaria, el culto se apropiaba las manifestaciones más espontáneas y populares del sentimiento artístico, cual sucedia en los *Misterios* ó representaciones dramáticas que en los templos solian representarse, para subordinarlas, no siempre con discrecion, á los fines religiosos.

Dada esta predisposicion y estos antecedentes, explícase sin violencia el fenómeno que ofrece la historia del arte nacional: los artistas flamencos, y con ellos los del Norte, gozaban en la Península de ventajas ostensibles, respirando una atmósfera moral propiamente favorable á su existencia. No se debe callar, porque el hecho es significativo y elocuente, el ansia con que eran solicitados sus servicios y la proteccion que recababan de toda clase de personas y poderes, sin que el amor propio de los naturales jamás se manifestara contra ellos en testimonio de envidia ó de ojeriza. Antes de van Eyck quizá frecuentaron las ciudades de Portugal y Castilla hábiles artistas alemanes y neerlandeses. Desconócense sus nombres, pero á lo ménos se tiene por seguro que multitud de tablas, áun existentes en la Península, proceden de aquel período. Desde van Eyck en adelante, y hasta el siglo XVI, no faltan ya eximios pintores flamencos entre nosotros.

De la misma manera que las tradiciones poéticas legendarias, originadas en los países que el Rhin fertiliza, ó entre los anglo-bretones, llegan hasta nosotros más ó ménos alteradas, si bien conservando el fondo romántico que las caracteriza, y producen aquí nuevos testimonios del genio poético nacional, al asociarse á tradiciones indígenas y á hechos de la historia patria, fantásticos ó reales, así el arte que designaremos genéricamente con el adjetivo de germánico, por tener su raíz en la gente teutona, empuja las primeras tentativas de restauracion artística por los españoles acometidas.

No habrá, pues, en lo futuro de resultar oscuro y sin solucion el problema planteado: entre la gente ibérica y la galo-germánica median nexos íntimos, que no han podido destruir, ni el clasicismo de una parte, ni la influencia muslímica de la otra. Esta semejanza en lo esencial, aunque no sea completa, dá razon de multitud de estados morales y de acaecimientos históricos, de otro modo insolubles. Ni destruye la ley el cuadro tristísimo que la Península ofrece desde que triunfa con Cárlos I y Felipe II la política clásica, ántes señoreada de la vecina Francia. Durante tres siglos, el gobierno, auxiliado por juristas y teócratas, pugna por ahogar todo lo que de más castizo y respetado ofrece la gente ibérica, suprimiendo desde las libertades y franquicias comunales hasta el ejercicio del pensamiento, segun los modos más adecuados al corazon entero y generoso de los españoles. Pervertida al cabo la sensibilidad, extraviado el criterio, lanzada la voluntad en el caos de peligrosas y absurdas aventuras, la actividad de España cambia de rumbo y se aparta de cuanto ántes la atraia.

Tan descomedido es el esfuerzo del Renacimiento, que consigue mudar la fisonomía social de un pueblo que con tan prominentes rasgos acentuaba la suya. El carácter romántico desaparece de la superficie social en la Península con la dinastía austriaca. Las instituciones, las tendencias, la literatura, el arte, el pensamiento de los mayores, todo respira clasicismo. Consúmase la mudanza cuando los neo-cultos inventan una frase para simbolizar, en son de ágria censura, todo lo que honraba al pueblo español en la Edad-media. El arte, las costumbres, la literatura, la legislacion, el gobierno verdaderamente nutrido en el genio nacional, calificóse con el adjetivo de gótico, y el goticismo fué sinónimo de barbarismo.

Entónces se destruyeron preciosas antiguallas del arte ó de la literatura, y cuando no se puso sobre ellas la torpe mano, arrinconáronse en oscuras capillas, en empolvados archivos ó en húmedos desvanes. Tédio y desden inspiraba la poesía popular, donde palpitaba el alma heróico-cristiana de la España caballeresca; con mofa eran perseguidas aquellas peregrinas tablas que ántes con secretos resortes movian y enfervorizaban su piedad. La dolencia fué general en Europa. Habia nacido en Roma, pero á Francia cabe la responsabilidad de haberla propagado, acreditado y hasta

impuesto. Los franceses renegaron tambien de su pasado, y abrazando sin cautela el neo-clasicismo, auxiliaron inscientes la obra destructora y revolucionaria que á su amparo proseguia el Estado absolutista.

Al calor del Renacimiento—no hay modo de callarlo—granjeó el arte pictórico ventajas numerosas. A la tabla sucedió el lienzo, género de pintura más perfecto que el otro, y cuyos triunfos pertenecen en primera línea á los italianos. Pero lo que el arte ganó en tecnicismo, hubo, bajo una relacion general, de perderlo como idea y expresion legítima de los sentimientos que debia traducir, en cuanto auxiliaba la liturgia ó exteriorizaba los estados más íntimos de la conciencia religiosa. El Renacimiento fué la secularizacion de la vida en todos sus modos y direcciones. Del lado allá, la religion engloba todas las divergentes tendencias de la humana actividad; del lado acá, la armonía se rompe, la contradiccion se legitima y concluye toda disciplina objetiva, no aceptándose voluntariamente sino aquello que aconseja la propia razon y el interno y espontáneo convencimiento.

Y es tan recio el poderío de la reforma neo-clásica, que tambien alcanza al mismo país flamenco. Los artistas prescinden de lo que les es privativo, reniegan de su historia y se afanan en imitar á los italianos, con lo que, si ganan en todo lo que á la ciencia de la pintura atañe, pierden en originalidad y carácter, no impulsando el arte en lo sucesivo con sujecion á los principios que en un dia le guiaron.

Levantóse en toda la Europa culta una apasionada cruzada contra el goticismo, y no se vió nada bueno ni bello fuera de la civilizacion greco-romana. La perfeccion de la forma, hé aquí la consecuencia inmediata de este movimiento. Los agentes de la reforma clásica proponíanse el legítimo empeño de concluir con el exagerado y peligroso misticismo de la Edad-media, ó mejor todavía, el Renacimiento, aunque en mucho suscitado por hechos casuales, era como una reaccion contra las tendencias predominantes en la sociedad románica del medioevo, una protesta contra el idealismo vacío en que la vida se asfixiaba, la reversion á los principios naturalistas que en cierto modo regian á la sociedad antigua. Pero el Renacimiento suscitó de nuevo la idea de la omnipotencia del Estado, y virtualmente afirmó el absolutismo del poder láico frente al absolutismo de la idea teocrática. Y los mismos que en odio á Roma levantaron hasta lo desconocido, la autoridad de la realeza, hiciéronse cómplices de la monstruosa nivelacion con que ésta quiso igualar á todos en la regla de su despotismo.

Aquella manera gótica en el arte, simbolizaba la organizacion individualista de los pueblos occidentales con todas sus consecuencias. El goticismo era el nombre que entónces llevaba lo romántico. Romantismo y libertad y dignidad personal aseguradas, y cierto respeto á los fueros de la naturaleza, y un sentimiento de sus bellezas espontáneas, y la ausencia de aquellas cláusulas artificiosas de la vida, que la sacaban de su cauce natural, eran cosas en algo equivalentes. En España, el clasicismo triunfó, como hemos dicho, con la dinastía austriaca. La preponderancia que Roma habia alcanzado en la cristiandad, gracias á sus milicias, la hegemonia moral de la Francia, cuna de los más influyentes legistas y de las primeras tentativas clásicas en la esfera del gobierno, los intereses de la política, el ciego anhelo de autorizar lo contemporáneo con las formas espléndidas del antiguo cesarismo, los descubrimientos en el campo literario y artístico, brindando el goce de obras antiguas de forma seductora, las propensiones de los eruditos, extremadas hasta latinizar los nombres patronímicos vulgares y recrearse en la composicion de versos griegos, como si el romance, el francés ó el italiano no se prestaran mejor que las lenguas muertas á servir de vehículo á todas las gradaciones del pensamiento, de los afectos y de las pasiones, y tambien los excesos que manchaban la vida feudal y el misticismo, causas fueron que, barajándose, preponderando con desigual medida, asociándose á hechos fortuitos y obrando bajo la premia de las eternas leyes de la evolucion histórica, abrieron en España, como en las demás naciones romanizadas, el paréntesis donde todavía batallan buscando una fórmula que concierte su esencia con sus necesidades.

Pero reconociendo el crédito que en la Península obtiene el Renacimiento, hay que asentar un hecho que ya está admitido por la crítica. El arte pictórico de los siglos XVI y XVII toma por norte la moda italiana: esto no admite duda, mas acompañándole en todas sus mejoras técnicas, siempre conserva aquella autoridad, aquel decoro, aquel respeto de las conveniencias morales y religiosas, que aprendió cuando eran sus maestros los flamencos. La lealtad de nuestro antiguo carácter, la rigidez y tersura del ánimo y lo bien dirigido de la voluntad, de contínuo solicitada por nobles móviles, nunca esclava de las liviandades y blanduras de la molicie, conservaban al español, áun pervirtiéndole las instituciones, dentro de aquella línea de conducta que trazaron siete siglos de esfuerzos y sacrificios en demanda de un ideal tan levantado como el de constituir una patria independiente, y en ella un altar digno y respetado.

IV.

Si las preseas artísticas en la literatura no fueran pretexto para digresiones histórico-filosóficas, mensajeras ocasionales de enseñanzas legítimas y fecundas, poco meritorio sería el papel de la crítica. No sucede ciertamente así. El arte ha llegado á ser tenido como una institucion social, y bajo este concepto, sus manifestaciones pueden motivar pesquisas y justificar trabajos literarios que, sin desviarse del punto de partida más de lo preciso, entrañen útiles lecciones para la conducta de la vida. Esta persuasion nos ha guiado en las páginas que preceden, y sin exagerarla, tambien nos conducirá hasta el término de la presente monografía.

Para examinar el cuadro de Roger van der Weyden hubimos de discurrir ámpliamente sobre la filosofía del arte en España y en Flandes: ni el caso es nuevo, ni el sistema desproporcionado, segun puede justificar lo escrito hasta ahora, cuyos testimonios recibirán nueva fuerza en el resto de nuestro trabajo.

Dándonos, pues, motivo *La Crucifixion* de Roger van der Weyden para tales desarrollos, digamos ahora lo necesario á nuestros fines acerca del artista.

Segun las investigaciones más recientes, Roger van der Weyden nació en Tournai en 1400, siendo, por tanto, contemporáneo de Huberto y Juan van Eyck, que nacieron respectivamente en 1366 y 1386. Sumergida la biografía de este artista en el más profundo olvido por buen número de años, comenzó á ser conocida no hace muchos, y sólo recientemente se han descubierto documentos que atestiguan la importancia de sus obras y dan razon de los principales trances de su vida.

Creyóse en un principio que van der Weyden era discípulo directo de Juan van Eyck. No hay dato alguno que lo justifique, y lo único que sobre su aprendizaje se sabe, es que un cierto Roberto Campin le enseñó el dibujo, y que el mancebo, ya hombre granado, fué admitido como maestro pintor en 1432. Habíase casado en 1425, y en 1436 se le encuentra domiciliado en Bruselas, y desempeñando el cargo de pintor de la ciudad, que conservaria hasta su muerte.

Cuando aquella traslacion de domicilio ocurria, las escuelas neerlandesas seguian mejorando considerablemente las partes que los distinguian. Los esfuerzos de los van Eyck, unidos al éxito que por su parte habia alcanzado, entre otros, Pieter Cristus, habian levantado la pintura indígena á un esplendor quizá más brillante, ó, por lo ménos, igual al que en Italia alcanzaba.

Era aquella la época en que florecia Felipe de Borgoña. A su amparo, el arte neerlandés crecia con lozana gallardía y se dilataba en reputacion hasta traspasar los límites geográficos de aquellas provincias. El príncipe egregio que en 1428 enviaba á Juan van Eyck á Portugal, con el encargo de retratar á su futura, solicitó tambien los trabajos de van der Weyden, que, si no recibió lecciones del primero, concurrió con él á trasmitir propia fisonomía al arte nacional.

Grande y rápida debió ser la reputacion conquistada por van der Weyden en pocos años, cuando además de figurar como pintor de la ciudad bruselense y de merecer las distinciones del soberano borgoñon, buscábanle las comunidades religiosas y láicas para obtener obras de su mano. Entró la especulacion en el mismo camino, y con efecto, las tablas de van der Weyden salieron de Flandes, para ir á esparcirse rápidamente por los países latinos, señalándose ejemplares selectos en Génova, Ferrara é Italia, sucediendo tambien que alguna de sus creaciones ocasionó tal impresion en el orbe artístico, que muy luégo fué repetida por los pintores más galanos de Flandes y Alemania (1). De este modo la fama del pintor flamenco llegaria presto á la Península, donde los ánimos y las voluntades se hallaban favorablemente dispuestas á hacer justicia á sus méritos.

Aunque los pintores valencianos de la primera mitad del siglo xv, cuyas obras decoran las iglesias de Terol,

---

(1) Aludimos á su célebre «*Descendimiento de la Cruz*. (V. en este punto á los Sres. Crowe y Cavalcaselle en su *Historia de la pintura neerlandesa*.)

Jerica, Gandía y Bocayrente, siguiendo á catalanes y aragoneses, se pronunciaban cada dia con mayor decision por el arte italiano, cuyas ventajas les patentizaba—en cierto modo—el próspero y fastuoso reinado de Alfonso V de Aragon, en Castilla seguia la aficion á los flamencos, que hallaban celosos imitadores. Ni faltaron obras de van der Weyden que dieran auténtica razon de las maravillas que con el pincel labraba. Acreditada tradicion afirma que el Papa Martin V regaló por los años de 1430 al monarca castellano D. Juan II un famoso tríptico, que éste colocó en 1445 en la celebrada cartuja de Miraflores, siéndonos fácil conocer la opinion de aquel tiempo, relativamente á Roger, mediante la memoria que con tal motivo se estampó en el Libro Becerro de la iglesia, áun hoy conservado.

Anno MCCCCXLV donavit predictus rex
PRETIOSISIMUM *et devotum, oratorium: tres*
historias habens: Nativitatem scilicet Jesu-Christi,
Descensionem ipsius de cruce, quæ alias Quinta
Angustia nuncupatur, et Apparitionem ejusdem
ad Matrem post resurrectionem.
Hoc oratorium à magistro Rogel
MAGNO *et* FAMOSO *Flandresco fuit depinctum.*

Tenemos, pues, que si en Roma y Nápoles el renombre de van der Weyden era tan notorio, cuanto promovia honrosas emulaciones y lisonjeras alabanzas, en Castilla se le denominaba grande y famoso maestro, considerándose una obra suya como un don precioso, digno de la realeza. Y debe recordarse que no fué sólo el tríptico pontificio la única tabla ofrendada por D. Juan II. Si hemos de considerar autorizados los registros eclesiásticos de la fundacion régia ya citada, acompañó aquel donativo de otras tablas de estilo flamenco muy excelentes, tanto, que no ha vacilado la crítica en atribuirlas á la propia mano de van der Weyden, ó por lo ménos á muy hábiles discípulos suyos (1), aunque hay quien las considera como de un pintor castellano, Juan Gallegos, que muy de cerca seguia á los neerlandeses.

De cualquiera manera que sea, resultará siempre que la importancia de la pintura flamenca, léjos de decaer, seguia conservándose en Castilla durante el siglo XV, á pesar de la fortuna que acompañaba á los reformistas italianos, entre quienes no faltaba, como hemos dejado traslucir, quien se mostraba prendado de la manera flandresca, hasta atenerse á imitarla.

En 1450, durante la época del Jubileo, Roger van der Weyden emprendió un viaje á Italia, deteniéndose especialmente en Roma. Su objeto debió ser enterarse personalmente de los medros que la pintura realizaba en la tierra clásica del arte.

Aun no habia Roma abrazado con el fervor que luégo mostraria, la reforma neo-clásica. Crecia ésta tímidamente, y el pincel ateníase á las tradiciones cristianas, figurando obras niveladas con sus conveniencias. Suspiraba el arte por la libertad que presentia; mas no habia sonado la hora de que, rompiendo todo linaje de disciplina, se arrojara en brazos de los ciegos amantes de la forma antigua. El descubrimiento de la pintura al óleo, divulgado por Antonello de Messina y paralelamente autorizado por las tablas flamencas, no habia alcanzado aún la notoriedad y preponderancia de que ya se envanecia en el Norte. Todavía en Italia se rendia culto al mosáico segun la manera bizantina, y el fresco seguia muy acreditado.

Sin embargo, era evidente que los italianos trabajaban en sacar el arte del círculo estrecho donde el bizantinismo lo habia tenido limitado. A este fin dirigíanse desde principios del siglo los esfuerzos de los maestros. Giotto, siguiendo el impulso de Cimabue, tambien habia emprendido la vereda que á la pintura naturalista guiaba, y las obras que posteriormente labraron sus discípulos ó imitadores, dicen con cuánto ahinco se persistia en la reforma. La Escuela toscana adelantaba grandemente, merced á los esfuerzos de artistas tan principales como Fiesole, y los venecianos tambien con Bellini preparaban el grandioso florecimiento estético que llenaria el siglo XVI. Ni habian nacido

(1) El Tríptico de van der Weyden figura hoy en el Museo de Pinturas de Berlin.

todavía los grandes luminares del arte italiano, Vinci, Buonarroti, Tiziano y Rafael Sanzio. Era aquel el instante supremo de la crísis laboriosa en que la pintura habia venido agitándose casi por un siglo. La manera hierática é iconística, el estilo arcáico con sus ingenuidades, parecia próximo á desaparecer. Muy luégo, florentinos, lombardos y venecianos, rasgarian á los ojos de las muchedumbres el velo que cubria las maravillas del arte clásico-naturalista, y llevándolas en pos de sí, fijarian la base de aquella colosal mudanza estética que el rafaelismo más propiamente simboliza.

Gozó Roger van der Weyden, en Roma, algunas pinturas precursoras del cercano renacimiento. En sus excursiones por las iglesias que decoran la ciudad del Tiber, cuéntase, que como llegara á San Juan de Latran, quedó prendadísimo de las muestras que de su talento dejara en la venerada basílica Gentile de Fabriano, no vacilando el maestro flamenco en calificarle del primero entre los artistas italianos á la sazon conocidos. Ni debieron excitar ménos su atencion las obras de los cuatrocentistas florentinos, donde ya Massaccio descollaba con la superioridad de su talento. Con seguir distinto rumbo el arte italiano, todavía asemejábase al neerlandés y germánico en la primacía con que señalaba los asuntos religiosos. Las pinturas mitológicas quedarian relegadas á la siguiente centuria. Durante el siglo XV, ó por lo ménos durante sus dos primeros tercios, el renacimiento del arte en Italia verificase con sujecion á los principios que los maestros albergados en los monasterios de la Umbría han recomendado. Aun predomina el arte por la intencion piadosa; áun no domina el arte por la pura delectacion que en los sentidos y en el ánimo ocasiona la contemplacion directa y reflexiva de sus primores.

Ignórase el tiempo que van der Weyden residió en Italia y si allí trabajó alguna obra. Parece que no debió ser prolongada su permanencia en aquel país, cuando en 1444 se le halla en Bruselas, donde adquiere una propiedad inmueble, y en 1445 en Cambrai, pintando un cuadro para la abadía de San Alberto. De todos modos el viaje fué, pensando racionalmente, de gran utilidad, lo mismo para van der Weyden que para los italianos, porque estando aquel aclamado como una verdadera lumbrera del arte, por los hombres que entónces gobernaban en Italia la opinion en lo propio á estos asuntos, su presencia debió influir con nueva energía y eficacia, en las tentativas regeneradoras que realizaban toscanos, venetos y lombardos, por aquellos dias. No es ménos regular que van der Weyden hubo de ganar con la vision de lo antiguo, que muy de cerca y en condiciones favorables se le ofrecia.

Es óbvio que sobrevivió á su romería artístico-cristiana el número de años necesario para que las enseñanzas recibidas fructificaran en su propia paleta, y sobre todo en los que seguirian sus consejos y su ejemplo. Y nos dice hasta qué punto fueron unas y otras eficaces, el hecho de figurar como el primero de sus discípulos y hasta su colaborador, el egregio Juan Memlinc, no sin razon calificado como el Perugino del Norte.

Era Memlinc bastante más jóven que van der Weyden, puesto que se calcula fundadamente, que nació por los años de 1425. Fíjase su cuna en Brujas ó Maldeghem, desde donde atraido por la fama de van der Weyden se trasladó á Bruselas, propuesto á frecuentar el estudio del maestro. Que éste no negó ni escatimó su experiencia y su simpatía al jóven alumno, compruébalo el encontrar á Memlinc, en 1450, protegido por Felipe de Borgoña, quien hubo de encargarle por lo pronto el retrato de su esposa Isabel de Portugal, primeramente retratada por van Eyck. Era, pues, Memlinc un artista de fama en aquella sazon. Tocaba Roger van der Weyden á la meta de su crédito, y las Escuelas neerlandesas, cariñosa y activamente empujadas hácia adelante por tan valientes innovadores, á quienes no cedian en habilidad y celo otros no ménos respetados, como Pieter Cristus, escribia una página honrosísima en la historia del progreso del arte moderno.

No se limitan los escritores que de las Escuelas flamencas se han ocupado, á reconocer la influencia de van der Weyden sobre las facultades de Memlinc. Fundándose en consideraciones que no puede desechar la crítica por deleznables y arbitrarias, asientan que el maestro se convirtió en el compañero y el socio del discípulo, que juntos labraron algunas obras meritísimas, y que tambien en amor y compañía recorrieron la Italia. «La imitacion de los caballos del antiguo, notada en un cuadro de Memlinc, dice un escritor; una vista del Coliseo y de otros monumentos romanos, el Libro de Horas adquirido en el siglo XVI por el cardenal Grimani, hoy en el Tesoro de la veneciana basílica de San Márcos, y donde se contienen veinticinco peregrinas miniaturas de Memlinc, confirman esta hipótesi y la traspasan una verosimilitud que casi equivale á la certidumbre.»

Es consiguientemente más que probable que van der Weyden y Memlinc gozaron mancomunadamente el bello espectáculo de la Italia del décimoquinto siglo, que si oscurecido por las revueltas y trastornos civiles, tambien ofrecia el espléndido panorama de un rejuvenecimiento señalado en todos los órdenes de la vida social. Memlinc, en

lo más hermoso de la juventud recibiria conmovido por el entusiasmo, tan variadas y nuevas impresiones;—van der Weyden era el llamado á moderar su fervor por lo antiguo, haciéndole conocer que no hay gloria verdadera fuera de la propia originalidad. Y es de presumir que continuaron asociados al regresar á su comun patria, porque los registros de la Abadía de San Alberto, de Cambrai, donde, como ántes dijimos, trabajó van der Weyden por los años de 1460, parecen contener junto al nombre de éste el de su amado colaborador y amigo.

Puede haber error en esta noticia, mas lo que no admite discusion es la frecuencia con que los más expertos suelen atribuir al uno las producciones del otro. Sin ir más léjos, la Academia de Brujas ha considerado como de Memlinc, hasta hace poco, una admirable *Anunciacion*, ahora atribuida á Roger van der Weyden. Tiénese la obra como maravillosa, y bastaria por sí sola para acreditar el pincel que la hubiera producido.

Tambien en España la crítica ha vacilado al rastrear el nombre del pintor que labró el magnífico tríptico de la *Crucifixion*, hoy expuesto en el Museo Nacional de Pinturas con el núm. 2.189. Asígnase en los catálogos recientemente impresos á Roger van der Weyden, siguiendo en esto el parecer del docto Waagen, pero no ha faltado quien lo atribuyera á Memlinc, sospechándose si el maestro Juan Flamenco que pintó en Castilla en la segunda mitad del siglo XV fué este mismo profesor. Nada violenta seria en todo caso la conjetura. Durante ese período frecuentan como sabemos, las ciudades castellanas eximios artistas del Norte y las escuelas de Nuremberg, Colonia, Gante, Brujas y Lovaina, si no atraen á los españoles, como algunos creen, hallan á lo menos quienes en Castilla imiten sus tablas muy gallardamente (1).

Cuando la vida de Memlinc presenta grandes blancos, cuando se sabe que viajó fuera de su patria, no ha de calcularse arbitraria paradoja el que visitase la Península, apareciendo tanto más verosímil el suceso si se considera que Memlinc pudo muy bien conocer directamente de Juan van Eyck los atractivos que para un artista ofrecia el contraste de la vida en España, y aquella mezcla de civilizaciones, que tan pintoresca fisonomía debian trasmitir á las costumbres. Y si Memlinc á pesar de haber alcanzado quince años de la existencia de van Eyck, no disfrutó de su trato amistoso, bien pudo informarse de la condicion de la Península bajo el aspecto artístico, mientras retrataba en el palacio borgoñon á la princesa lusitana. No es de suponer que durante aquellas entrevistas Doña Isabel excusara el ponderarle las ventajas que para un artista de su temperamento y de sus medios, encerraba una bien dirigida excursion por el Portugal y la region céntrica de la Península, donde ya se atropellaban los sucesos favorables al Renacimiento de las letras y de las artes, de tal modo, que sin la menor duda debian excitar la atencion de los extranjeros. Si el espíritu de aventura, tan recio en aquellas edades, no hubiera aconsejado la empresa, la recomendaria el honesto incentivo del lucro, y que en Castilla alcanzaban un valor no menguado las producciones pictóricas flamencas, testificando esa misma abundancia á que tantas veces nos hemos referido.

Viniese ó no Memlinc á enfervorizar las crecientes facultades estéticas de los castellanos, lo que no parece excesivo es imaginar que algunas de sus obras fueron una enseñanza añadida á la que anterior ó simultáneamente les suministraran las otras tablas de los maestros neerlandeses, contribuyendo á los propios fines que anteriormente quedan apuntados.

Por lo que mira á la historia interna del arte en Flandes, la armonía entre Roger van der Weyden y Memlinc, señal anticipada era de las más felices combinaciones, que muy luégo se traducirian en medros positivos, donde todavía al presente pueden obtenerse utilísimas lecciones. Nos explicaremos.

Cuando se estudia intensivamente el conjunto de las tablas pintadas por los maestros de la escuela susodicha, en su primera época de florecimiento, descúbrese la causa que explica el éxito y la inmensa popularidad que en vida coronaron sus esfuerzos. Los hermanos Huberto y Juan van Eyck, como Roger van der Weyden, Juan Memlinc, Pieter Cristus, Thierry Bouts, y Gerardo van der Meire, pintaban lo que la muchedumbre creia. Sucede que cuando un sentimiento íntimo, profundo y permanente agita la conciencia social, tomando en ella, ora la forma de la creencia, ya el tipo de las más vagas aspiraciones, de los dolores más impalpables ó de las alegrías más ingénuas, el artista que con sensibilidad y genio acierta á exteriorizarlo en verdad, consigue de un golpe apoderarse del aplauso de las muchedumbres. Entre el artista, la raza y la situacion especial de ánimo en que ésta se encuentra, hay siempre una

---

(1) En una iglesia de Segovia—San Miguel,—hemos tenido ocasion de estudiar un hermoso Tríptico que en una de sus partes sigue más de cerca el *Descendimiento* de van der Weyden.

positiva correlacion: el artista que se sale fuera del ambiente moral que le rodea, que pinta lo anacrónico ó la utopia, pasará entre las gentes sin ser notado y á lo más conquistará pasajeros y efímeros laureles. El arte es un momento concreto, un aspecto sintético de la vida diseminada en todo un ciclo. La identificacion del artista y de su público lleva al primero á sorprender y producir lo ideal dentro de la realidad. Cuando se pinta lo extravagante, lo absurdo, lo trasnochado, lo que no encaja en el marco de la existencia positiva, el arte carece de trascendencia y de sustancia, es un mero producto técnico engendrado mecánicamente por las reglas ó una incompleta aplicacion de éstas. El nervio, el calor que vivifica el lienzo, la savia que circula por todas sus partes dándole á modo de una vida de que no hay nocion pero que parece sentirse, se halla no precisamente en el lienzo mismo, sino en el espectador. La mision del artista fué poner en el cuadro lo necesario para que la sensibilidad ajena se agitara y se reconociera.

Los flamencos de la primitiva escuela seguian tal vez inscientemente esta doctrina. Inscientemente, sí, porque el genio sin necesidad del raciocinio, ni de la elaboracion lógica, llega de un salto á la conclusion y afirmacion deseada. En el genio la teoría viene siempre despues del hecho. Es el genio como punto de una misteriosa red eléctrica, donde se condensan las más delicadas y á la vez íntimas predisposiciones del pueblo donde aparece, es el sentir de todos y cada uno en aquello que los sentimientos se tocan y asimilan, encarnado en una inteligencia fantástica y en una voluntad titánica. Ni reconoce el genio otra disciplina que el éxito. Para él toda la moral reside en el triunfo. Si la obra de arte es aclamada como verdadera y humana, puede afirmarse que ha de ser bella, áun adoleciendo de defectos en el mecanismo, que siempre serán subalternos. Las medianías cuidan esmeradamente de atenerse á los cánones establecidos, y si no suelen fracasar, ni arrebatan ni se imponen: el sentimiento ajeno es más superior que ellas y las domina.

Cuán distinto fenómeno ofrece el genio. Su tiranía no es irresistible, es fatal. Nos atrae como la luz atrae á la mariposa. ¿Quién supo ó pudo vencerse á sí mismo, cuando el vencimiento implica la muerte de cuanto constituye nuestro modo de ser íntimo y personal? Lo difícil en el genio es poder reducir lo infinito al límite de lo concreto. Por eso el genio se hurta sábiamente á semejante pretension en cuanto supondria el deseo de realizarla directamente. Las obras inmortales son símbolos, momentos de lo infinito, ocasiones para que su intuicion se produzca. Así lo comprendió la Escuela neerlandesa. Su afan consiste en promover la idea del infinito religioso, no segun que la convencion idealista lo presentaba en Italia, sino como lo sentia la realidad naturalista. En los artistas neerlandeses de este tiempo, la religion era humana en todo ménos en el objeto final de sus deprecaciones. Hé aquí por qué la pintura neerlandesa se aparta de la pintura teológica. Su inspiracion está en otra parte. Está en la devocion ingénua, en la fé candorosa de la muchedumbre, en el estado psicológico de la sociedad contemporánea.

La ternura, lo patético, la calma beata del bienaventurado, todo aquello donde el hombre se sienta y se reconozca, será lo que el pincel flamenco prefiera en ese primer dia de su carrera. En ese arte los *ex-votos* son frecuentes. Cada díptico ó tríptico implica una ofrenda. Cuando se labran obras de este linaje hay perfecta correspondencia entre el arte y la vida social. El artista acepta la complicidad de su siglo en la elaboracion de sus obras. El siglo cree que aquel producto le pertenece. El aniquilamiento voluntario, en este caso, de una obra artística, equivale á un sacrilegio; si la destruccion fué inevitable representa una calamidad pública.

Sólo á la luz de esta doctrina puede descubrirse la importancia y significacion de los maestros flamencos que en parte principal, rigen el gusto artístico de nuestros mayores en la décimaquinta centuria. Dijimos que su fama cundió rápida por el mundo romanizado. ¿Quién habia de extrañarlo? La pintura flamenca era religioso-humano: la Europa culta, y especialmente la latina, se hallaba en el vestíbulo de una terrible contradiccion: la unidad religiosa, donde habian venido refugiándose las almas en sus tribulaciones, debia perecer. Presentia la fé trance tan terrible y se adheria á sus creaciones con la infantil confianza del párvulo que cree sus fuerzas superiores á todo extraño esfuerzo. Del lado allá de la decepcion está la duda, cuando no el indiferentismo.

La pintura flamenca en el círculo de Roger van der Weyden es pintura sentida, esto es, nacional y humana: el Estudio de aquellos artistas no está situado en las nubes, sino en lo más genuino del movimiento social, abierto á todas las influencias legítimas, penetrado del calor que á todos conforta. Recorriendo el conjunto de aquellas tablas se recorre la gamma de la piedad y de la devocion en aquel momento histórico y en aquella raza. El color de los cuadros es local, y local la indumentaria, y de la naturaleza están tomadas las perspectivas, los horizontes, las lontananzas y las fisonomías. Píntase ardientemente lo religioso, pero se le considera por su lado histórico, esto es, com-

prensible ante el criterio más comun. Las abstracciones repugnan al buen sentido práctico de aquellas gentes, donde la principal actividad es industriosa y mercantil.

Los Países Bajos, si no han conquistado ya por completo la libertad religiosa, moralmente la poseen. Nada hay en el fondo de aquel carácter nacional, que tanto repugne, como la intolerancia. Las persecuciones religiosas, aconsejadas por una política que ya han calificado como merece los hombres justos de todos los países y de todas las escuelas, constituyen un error funesto y monstruoso, de concepto y de hecho. Pasan aquellos políticos ante ciertas gentes, por prudentes y avisados, cuando su torpeza y su indiscrecion no tienen límites. En la sustancia de la raza flamenco-holandesa estaba, como decimos, la tolerancia, porque el neerlandés era inevitablemente individualista en todas ocasiones. Desde la religion hasta el gobierno, todo habia de acomodarse á la disciplina de su personalidad.

Imponer la creencia entre tales gentes, equivalia á la insensatez de proponerse comprimir el oleaje del Océano. Puede la tiranía modificar tanto la complexion de una raza, que llegue el momento de aparecer como lo contrario de lo que fué. Difícil es la empresa. Las tentativas de este género en la historia casi siempre abortaron. Hay siempre en lo más delicado del organismo colectivo una cierta fuerza que mantiene en estado latente la protesta. Si las instituciones pesan tanto que dominen la energía social, resultará un estado de turbacion perenne, un desasosiego que periódicamente asoma á la superficie para recogerse ante la amenaza y labrar en lo secreto pavorosas tempestades.

Flandes en el siglo XV era fervorosamente cristiana. Sus pintores no se equivocaron, y pintaron el cristianismo, mas separándolo de toda idea clásica, traspasándole como habia hecho la Escuela de Colonia, un bello carácter romántico. De aquí la fama de los maestros, de aquí la especie de satisfaccion y hasta de jactancia con que las gentes contemplaban sus aumentos.

V.

Murió Roger van der Weyden en 1464, y sus obras adquirieron, si era posible, más alto crédito. Porque el tiempo habia sancionado sus méritos, y la comparacion quilatado las bellezas y perfecciones de su estilo. Su discípulo y amigo Memlinc debió sobrevivirle bastante. Ambos se habian retratado á sí mismos en 1462. ¡Qué coincidencia! ¿Habrian, pregunta la crítica, resuelto quizá, con la intuicion de su próximo fin van der Weyden, darse, mediante un cambio de las respectivas efigies, aquella nueva muestra de amistad afectuosa?

Nada se sabe de cierto respecto de este punto; lo que en cambio se halla justificado es que la muerte de van der Weyden fué el comienzo de una série de infortunios para Memlinc. ¡Tan unidas se hallaban aquellas naturalezas superiores!

El pueblo, que adoraba á uno y otro, creó una tradicion lastimosa sobre el último. Decia que melancólico y sin sosiego vagó por Flandes, produciendo, sin saber cómo, cuadros admirables; pero que al cabo, en completa miseria, llegó un dia á Brujas, demandando asilo á sus dolencias y escaseces. Abriéronsele las puertas del hospital de San Juan, y allí, entre el dolor y la tristeza, trabajó dos obras celebérrimas: el *Matrimonio místico de Santa Catalina de Alejandría* y á *Sibila Zanbeth*. Con otras muchas joyas dilató la fama de la Escuela á que pertenecia, hasta que casi espirante el siglo, en 1495, bajó al sepulcro para subir á la inmortalidad.

Roger van der Weyden y Memlinc se completan mútuamente. Como artistas, nacieron para comprenderse y auxiliarse. Necesítase del más delicado tacto, de la experiencia más consumada, para no confundir sus respectivas creaciones. Por eso en este estudio los hemos, en parte, asociado; por eso al hablar de van der Weyden hubimos de recordar á Memlinc, que con él debió contribuir á que el arte en España siguiera por tiempo, rumbo determinado.

VI.

El advenimiento de los Reyes Fernando é Isabel, bajo cuyo cetro se unieron políticamente las coronas de Aragon y Castilla, fué como la señal de una explosion de clasicismo en la Península. Los gérmenes que legistas, eruditos y teólogos habian depositado en la sociedad española desde los comienzos, por lo ménos, del siglo XIV, se trocaron entónces en poderosos retoños que muy luégo dominarian, con sus extensas ramas, el árbol de las castizas instituciones. Aparente y legalmente la sociedad cambió de rumbo. Estaba terminada la reconquista. La idea nacional parecia agotada: buscóse en lo externo un nuevo ideal, y se abrió la puerta á una decadencia más que todo moral, que áun no ha concluido.

El objetivo del arte experimentó, como era de esperar, hondísima mudanza. ¿Y cómo no, si la política, como la literatura, como el gobierno, dejaron de ser lo que eran, para buscar fuera del propio genio sus móviles, su carácter y sus incentivos? Fernando é Isabel fueron, sin quererlo y sin conocerlo, los promovedores de aquel sistema de aventuras políticas que tanto nos lastimarian en sus sucesores. Hay que reconocer que les inspiraban grandiosos pensamientos, que los conatos eran nobilísimos; pero el error estuvo en anteponer y confundir lo que les era personal con lo que á la nacion y á la raza pertenecia. Buscaron la constitucion unitaria de una gran monarquía, y no consiguieron unificar los reinos ibéricos sino en la sumision forzada al despotismo del poder. La unificacion moral fué un sueño que áun no se ha realizado.

Con semejante mudanza, Aragon que, como sabemos, se inclinaba hacia tiempo del lado del romanismo, hasta sacrificar cosas propias muy dignas de respeto, arrastró á Castilla, donde el genio romántico áun alentaba con lozanía. El culteranismo italiano todo lo invadió en literatura. En el arte, nuestros jóvenes profesores sintiéronse necesitados de respirar el aire de Italia, so pena de asfixia ó estenuamiento. Allá volaron en atropellado escuadron. Roma, Florencia, Génova y Nápoles, hé aquí los faros que dirigian la navegacion artística por las costas del éxito. Pronto lo gótico causaria horror, ó náuseas, ó un desden soberano; pero áun no habia llegado el momento de la vergonzosa caida. Tratábase de tablas litúrgicas, y aquella época de lastimosos fanatismos, que se rodeaba de todas las groserías del politeismo mitológico — para ella incomprensible en lo que tenia de grandioso — no se atrevia á condenar una manera de pintura que la ingenuidad del pueblo todavía reverenciaba. Los que incendiaron y derramaron la sangre á torrentes, pretendiendo sancionar sus faltas de juicio diciéndose restauradores celosos de altas ideas, dieron de exageracion en exageracion en el inexplicable absurdo de proscribir todo lo que en la esfera literaria y artística contenia el delicado perfume del más puro romantismo, sustituyéndolo en parte con la extraña idea de la reaccion novo-clásica.

Pudo ser el Renacimiento una reversion naturalista y positiva, exenta de grandes males: en manos de los legistas y culteranos fué la inevitable condenacion de los pueblos modernos al castigo de las revoluciones turbulentas. Favorecido grandemente por influencias poderosas, el Renacimiento del siglo XVI rompió toda armonía entre las naciones europeas de una parte, y de la otra entre la sociedad y sus gobernantes. Al misticismo de la Edad-media, que entrañaba sus inconvenientes, sobrepuso, no opuso, las abstracciones reflexivas, dándoles artificiosamente realidad objetiva; hizo del derecho una entidad lógica, cuando era un atributo de las personas; convirtió la autoridad en impersonalísima institucion, con lo que la empujó al grado del más feroz absolutismo, y la sociedad fué en lo futuro la sola y única persona jurídica que podia legitimar—en su beneficio—la existencia determinada del individuo. Toda la obra útil del cristianismo y del Occidente quedó desautorizada ó suprimida en pocos años. La cultura greco-romana, malamente comprendida, inaplicable á la vida moderna, ridícula en parte, en parte inhumana y siempre ineficaz y anacrónica, sedujo á reformistas, legisladores y doctos. Quísose remedarla, y se llegó con el tiempo en el mundo latino, al espectáculo de la corte de Versalles y en España á las liviandades del Buen-Retiro. El barroquismo y Churriguera no son dos decadencias artísticas. Son dos ventanas por donde miramos hoy el interior de toda una época. La comedia de capa y espada, por lo general tan nociva á las costumbres cristianas; la mogigatocracia, parodia de aquel levantado y firme sentimiento religioso que en los combates fortalecia á los debeladores de la morisma, no

brotaron de las entrañas del pueblo, vinieron de arriba, eran síntomas de la dolencia que trabajaba á los más altos y calificados.

Si se recuerda lo que anteriormente hemos escrito á propósito de la desviacion ó atenuacion que en la sociedad ibérica experimenta el principio neoclásico, en su expresion estética por lo ménos, no parecerá inexplicable el que las obras del arte flamenco prolonguen su crédito entre nosotros por más tiempo que en Italia. Durante el siglo xvi, Roma asiste al holocausto en aras del arte greco-romano, de las más preciadas joyas románticas, que son relegadas al desvan del menosprecio.

Castilla se resiste, y aunque sucumbirá á su vez, dentro de esa misma centuria nos suministra pruebas de cuán arraigados se hallaban en sus hijos los principios occidentales.

Antes aludimos en son de censura á la política de la dinastía austriaca. Pide ahora la imparcialidad histórica que reconozcamos el hecho de haber contribuido de alguna manera y en cierto parcial concepto esa dinastía, á prolongar en España, en la esfera del arte, el respeto debido á las creaciones románticas y su crédito. El casamiento de Juana la Loca con el Archiduque Felipe el Hermoso, fué ocasion para que los alemanes y flamencos comenzaran á obtener una influencia directa, ora individual, ya colectiva, en los asuntos de la Península. Demás de que con los flamencos vinieron á Castilla numerosos tudescos, las relaciones gubernamentales que entre España y Flandes se establecerian, hallaron naturalmente su correspondencia en otra esfera de la vida.

Con el tiempo, los países de la baja Alemania se convirtieron, por virtud de la exaltacion al sólio cesáreo del rey de España Cárlos I, en verdaderas provincias españolas, donde una política mal aconsejada pretendia aplicar indiscretamente los principios mismos que en España darian tan equívocos resultados, aunque por lo pronto colmaran los deseos de sus promovedores. Apartándonos de consideraciones á que el tema nos llevaria, por extralimitar nuestro propósito, cúmplenos únicamente señalar la significacion que en la historia del arte pictórico corresponde á esta reunion de naciones en una misma mano.

La dinastía austriaca, tanto por cuadrar á las tradiciones cesaristas cuanto cediendo á la premia de los acontecimientos, léjos de mantenerse en una prudente neutralidad en la lucha entre las ideas romántica y clásica, que ya batallaban, abrazó fervorosamente la causa de la segunda. Todas las tendencias, todos los esfuerzos del cesarismo hispano-tudesco se dirigen en lo que lo consiente á exaltar el Renacimiento. Y si Cárlos V, por mitad español y flamenco, tiene barruntos de germanismo, su sucesor Felipe II, dominado por la política clásico-teocrática, lleva su empresa reformista hasta los límites de la mayor exageracion. El arte, durante este doble período, si ha de medrar necesita declararse cortesano del novo-clasicismo. Ni diremos que no adelanta, que esto fuera no ignorancia sino delirio, sí que el arte se aparta como la sociedad, de las fuentes cristiano-románticas para abismarse en una pendiente donde ni se hallará de acuerdo consigo mismo, ni tendrá la clara intuicion de sus fuerzas y fines, ni conseguirá un momento de reposo y de concordia.

Si se admite en la historia, como es justo, al lado de coincidencias fatales un elemento libre, no hay modo de declarar la irresponsabilidad de los hombres mayores en la errada marcha del Renacimiento. Porque una cosa es que el movimiento natural de las ideas y de los hechos traiga en pos de sí determinadas inevitables situaciones, y otra que la ambicion descomedida de los que rigen los pueblos, ó su caprichosa voluntad, no refrenada, crée estados violentos de donde forzosamente han de surgir conflictos y tempestuosas contradicciones. Era el Renacimiento en resúmen, un ideal totalmente contrario al ideal romántico, y bajo tal concepto desconocia y lastimaba intereses legítimos creados en una larga y afanosa elaboracion.

No respetó, pues, la política cesarista, segun que le convenia, el carácter romántico de las instituciones y de la vida flamenca. Verdad es que los mismos naturales, influidos por las corrientes que en Europa dominaban, prescindian en ciertas cosas de lo nacional para abrazarse á lo exótico, facilitando así indirectamente los planes de sus dominadores. Las costumbres de las gentes elevadas, el fausto, la ostentacion como el arte, hiciéronse clásicos; y en aquella tierra de las ingenuidades burguesas, donde el elemento democrático tan alta representacion habia alcanzado, vióse nacer el conato de remedar el espectáculo de las ciudades, de Italia, grandemente obcecadas en la exaltacion del clasicismo.

Grande y profunda habia sido la mudanza experimentada por aquella sociedad en poco más de medio siglo. Al comediar el xvi, Flandes, conservando todavía las instituciones románticas que pronto atacaria el César, mostrábase como el resto de la Europa encariñada con las ideas y tendencias greco-romanas.

VII.

Regía aquellas provincias, como representante de Cárlos V, una mujer famosa, conjunto de partes morales que difícilmente se hallan asociadas. Antes de varoniles brios que de aquella complexion propia al sexo débil, la princesa María, viuda del Rey de Hungría Luis II y hermana del Emperador, gobernó durante veinticinco años los Estados flamencos, triunfando de las rudas pruebas á que las circunstancias hubieron de sujetarla. Ni su mocedad excesiva, cuando empezó á ejercer su cometido, ni lo grave de las turbulencias políticas que tanto en lo interior como en lo exterior se concertaron para poner su voluntad en el resbaladero de las violencias y los desaciertos, ni el peso excesivo de aquel gobierno siempre, fueron causas bastantes para que el descrédito la persiguiera con sus dardos. María de Hungría tuvo en sus manos firme, el cetro de su lugartenencia, á pesar de los recios vendabales que pugnaban por arrancárselo; y en medio de las abrumadoras tareas de una administracion que luchaba con dificultades de todo género, supo hallar paréntesis repetidos, liberalmente abiertos al predominio de las artes y de las letras.

Segun las instrucciones de Cárlos V, la gobernadora debia seguir muy cautelosa pero estrechamente los progresos, y en general los movimientos todos del protestantismo. La reforma luterana era, bajo cierta relacion, el pretexto á que se asían los intereses románticos para luchar contra la invasora preponderancia del clasicismo. Prescindiendo radicalmente de su aspecto religioso, que no nos toca apreciar, podemos decir que el protestantismo fué mañosamente convertido en una causa nacional, ó mejor todavía, que á su bandera se asoció la bandera de la patria, declarándose ambas solidarias. Mortal querella suscitóse entre latinos y germanos con ocasion de la idea luterana. Habian las naciones romanizadas llegado al colmo del desenvolvimiento clásico: el principio de autoridad tocaba los límites del máximo absolutismo, y las abstracciones más fantásticas habian reemplazado á las eternas controversias de los primeros dias del Renacimiento. En el Norte el idealismo forcejeaba para volver á sus antiguas tradiciones. La libertad interior con todas sus consecuencias agitaba conciencias y brazos, convertia á los unos en rebeldes y á los otros en guerreros.

Suelen muchos imaginar que la lucha que hoy divide una parte de los pueblos latinos de los germanos, es de nuestros dias, y se halla engendrada por ambiciones políticas ó engreimientos de raza. Error manifiesto es este que se desvanece con pasar, siquiera sea rápidamente, la vista por el siglo XVI, y el reinado de Cárlos V. Antes la contradiccion existia entre Roma pontificia y el Imperio, pero güelfos y gibelinos eran los precursores de clásicos y románticos. Lo mismo en lo más inocente de la vida de familia que en las complicadas elaboraciones de la política, tanto en la literatura como en el arte, la historia realizada habia establecido divergencias sustanciales y de forma de uno á otro lado del Rhin y de los Alpes.

Tomaba la oposicion formas adecuadas al carácter de los tiempos. En el siglo XVI llamóse protestantismo; y cuando, dos centurias despues, la contienda teológica pareció amortiguada, no por eso la interna inquina habia concluido. Roma, Francia y España, perseguian con sangrienta ironía el genio germánico, denominando sus creaciones todas, como sabemos, y en son de menosprecio, productos toscos de un bárbaro goticismo (1).

Dados estos antecedentes, compréndese todo lo arriesgado de la posicion que la voluntad del César señalara á su lugarteniente. Pero además de contradecir María de Hungría el protestantismo en cuanto estuviera á sus alcances, debia de ocuparse en deshacer las maquinaciones con que en su eterna rivalidad procuraba Francisco I herir á Cárlos V. Y al par tocaba á la regente entenderse con Inglaterra, influir de modo que las potencias septentrionales reconocieran y aceptaran la hegemonía hispano-austriaca, y últimamente defender los Países-Bajos de las asechanzas exteriores de que eran blanco, y lo que parecia más difícil, contener á la vez el gérmen progresivo de las internas turbulencias.

(1) Hoy mismo hay entre los latinos quien resucita esta opinion. Ejemplo de ello—es en la esfera artística, el juicio que sobre el arte antiguo aleman se permite M. Michiels.

Por aquel tiempo, el elemento burgués habia cobrado en Flandes una decisiva preponderancia. La condicion de la tierra y el clima hacian de aquella raza un pueblo considerablemente práctico, amigo de sus inmunidades y franquicias, á cuya sombra se prolongaba y mejoraba su organismo comunal y social y crecian la industria y el comercio. En aquel medio, todo lo que al sentimiento se referia hallaba su natural contrapeso y moderacion en la inteligencia, que daba, en calma, á cada cosa lo que de razon la pertenecia, cuidando esmeradamente de que no se relajase lo que formaba el asiento social.

María de Hungría representaba en aquel medio un elemento exótico y contradictorio, era la encarnacion de la cultura latina, era el adalid del clasicismo, que se rodeaba de una hueste aguerrida y altanera, cual la formada por los soldados españoles ó italianos, para imponerse á los recalcitrantes. Dejando á un lado las tendencias de su política, que sólo incidentalmente debemos mencionar, la vida de María de Hungría se inclinaba, como decimos, del lado de la reforma novo-clásica. Cuando las tareas gubernamentales la consentian algun vagar, la princesa se entregaba con impetuoso ardor al ejercicio de la equitacion, organizaba espléndidas partidas de caza, con suntuoso lujo realzadas, cultivaba con manifiesta delectacion la música, y se complacia con verse rodeada de poetas, eruditos, y en general, de los hombres doctos, que seguian de cerca el movimiento de las ideas en Italia.

Ni faltaban en su librería—selecta como pocas—las ediciones clásicas impresas desde los primeros dias de la tipografía, enumerándose entre ellas *Las Historias romanas*, de Tito Livio; *Los Comentarios*, de Julio César; *El Arte de Amor*, de Ovidio, y *Los Sonneti y Canzone*, del Petrarca. Muy versada en la literatura latina, cuya lengua manejaba familiarmente, María de Hungría apartábase de todo punto de la cultura romántica, para recrearse en los atractivos y novedades del novo-clasicismo.

En 1548 hizo construir en Binche un suntuoso palacio. Situada la régia mansion en el centro del más pintoresco territorio, rodeado de jardines y de bosques, era como un palpable testimonio de las aficiones dominantes en su egregia poseedora. Ni se habia procurado en sus estancias ó pensiles resucitar las tradiciones legendarias de la gente germánica, ni rendir culto al espíritu romántico con algun símbolo que lo anunciase. El castillo respondia á la moda en auge. En el centro de los jardines levantábase el Monte Parnaso, y no muy léjos, surgia la fuente Helicona, exornada con el marmóreo simulacro de las nueve musas. Grandes jarrones de pórfido antiguo, estatuas alabastrinas, balaustres y pedestales, tallados en piedras selectas, con el decorado más congruente, estancias donde el arte y la industria se concordaban para enriquecerlas, decian al espectador que María de Hungría no escaseaba gasto alguno para satisfacer los antojos de su gusto delicado.

Y del palacio de Binche eran dignos rivales los castillos de Mariemont y Marienbourg, donde el Renacimiento no dominaba ménos que en las residencias urbanas de Bruselas y de Malinas. María de Hungría, siguiendo las tradiciones de su tia Margarita de Austria, gobernadora tambien de Flandes hasta su muerte, profesaba aficion manifiesta al arte del diseño. Cediendo tanto á esta disposicion, como atenta á honrar la memoria de su antepasada, eligió María de Hungría por su pintor favorito á Bernardo van Orley, que disfrutaba este puesto de antiguo, en la corte flamenca.

Era van Orley discípulo de Juan Gossaert de Maubege, más comunmente conocido por Mabuse. Representaba Orley en el desenvolvimiento de las Escuelas neerlandesas el cambio de direccion que ántes apuntamos. Su paleta brillaba con las tintas del clasicismo.

Entienden los doctos en achaques de crítica, que el aislamiento en literatura ó arte lleva irremisiblemente á la inopia y á la muerte. Una escuela que se repliega en sí misma, que persiste en buscar en su sustancia el nervio que á la contínua la vigorice, que se cierra voluntariamente las puertas de todo contacto con otras escuelas, que se fija y se estanca, para decirlo de una vez, es una escuela muerta. El progreso no tolera impunemente semejantes pretensiones. La vida es una renovacion perfecta de los elementos expansivos, y estos no pueden existir sin un nutrimiento regular, obtenido en el campo de la imitacion más discreta y oportuna. La renovacion de la sangre no se verifica sino respirando el aire puro de la atmósfera que nos rodea, no encerrándonos en estrecha celda, donde pronto nos ahoga la asfixia. Inducen estas premisas á calcular que los maestros flamencos sucesores de los van Eyck, los van der Weyden y los Memlinc, obraron cuerdamente acudiendo á Italia á refrigerar su inspiracion y sus facultades en el espléndido predominio del Renacimiento. Siéntenlo así críticos de nota; nosotros entendemos, sin embargo, que la Escuela neerlandesa, que contaba apenas cien años de vida, no estaba tan á pique de agotarse que necesitara de semejante renovacion.

Ya conceden los que piensan de diverso modo que nosotros, que la imitacion de lo extraño cobija graves riesgos.

Segun el carácter del ejemplo que se toma por guía, así serán los resultados. La observacion es concluyente. Elógiase á van Orley porque, al apartarse de las venerandas prácticas y doctrinas de sus mayores en la genealogía pictórica, corrió á fijarse en Rafael, tomándolo por modelo, mas se reconoce que la mayoría de sus compatricios se extravió, al emprender una senda paralela á la suya, pues mostrándose encariñados con el estilo de otros maestros, abdicaron sus propias cualidades, para constituirse en comparsas adocenados de escuelas en decadencia. El mal es más general de lo que pueda creerse. La aplicacion de las nativas facultades al molde engendrado en una civilizacion antitética, constantemente traerá en pos de sí la mediocridad. Ni esto implica que se deje de copiar, imitar ó aceptar el progreso ajeno, en cuanto al tecnicismo. Conservándose en los límites discretos, para que la obra no pierda en todo su carácter local, que no es rasgo subalterno, el artista debe y puede seguir á los más hábiles en las prácticas artísticas; pero lo que nunca cuadra á su renombre es el olvidar el propio pensamiento, inspirándose forzadamente en el ajeno. Cuando llega este caso, podrá el artista agradar á unos pocos; entre él y la raza y la historia, que han acalorado su sensibilidad y su genio, mediará un abismo.

Modo hallaron los pintores españoles, en general, de esquivar este escollo. Pocos, muy pocos fueron los que trocaron el ideal castizo por el italiano, áun apropiándose todas las ventajas materiales y de ejecucion por Italia autorizadas. En Flandes no sucedió siempre así. El mismo van Orley, ganoso de nivelar sus obras con los gustos en boga, quitóles su carácter romántico y las saturó de clasicismo. Toda la maestría de su pincel no es bastante para ocultar el vacío que se nota en órden á los sentimientos. Fama es entre los inteligentes que sus cuadros religiosos nada tienen de cristianos, faltándoles aquel delicado perfume con que se engalanan los de sus predecesores.

Sea como quiera, van Orley fué un artista de mérito que por tiempo figuró en primera línea en la corte neerlandesa. Favorecido con sin igual largueza por la Gobernadora, pintó repetidos simulacros para ella y su familia, labrando selectos retratos de los miembros de ésta, más calificados. No brilla en ellos la manera de van der Weyden y Memlinc con sus nobles resplandores. Van Orley es la transicion, es la penumbra en que se opera el paso del puro arte flamenco al arte híbrido que, sin ser neerlandés, tampoco se afirma italiano. Van Orley es la crísis moral de la Flandes romántica, empujada por la política austriaca y el influjo frances, por los atajos del clasicismo.

A España corresponde no escasa parte en semejante mudanza. No influye allí con su arte, pero sí con sus ideas; no vienen los flamencos á estudiar en nuestras escuelas, pero los españoles, que en Flandes gobiernan, ponen los cinco sentidos en recomendar las enseñanzas que de Italia proceden, recompensando á los que las aceptan y las siguen. Y, cosa extraña, cuando en las altas regiones hispano-flamencas priva el Renacimiento, hasta semejar una pasion desenfrenada, cuando la mitología y la poesía bucólica y académica llena las estancias de los grandes con sus tipos y sus cantos, María de Hungría se acuerda de que existe en Lovaina, en la capilla del Gremio de los ballesteros, una tabla anticuada, un cuadro de Roger van der Weyden, que representa *El Descendimiento de la Cruz*, y despues de adquirirlo, no lo coloca en alguna de sus galerías, ántes bien, cédelo á Felipe II, que ya rige el gobierno de las Españas.

Cuando apareció el *Descendimiento* produjo en las Escuelas flamencas y germánicas notables efectos. Muchas veces se reprodujo, y tan permanentes eran sus méritos, cuanto un siglo despues se repetia, destinándose la selecta copia al madrileño Convento de los Angeles. Todo el desvanecimiento del novo-clasicismo no habia sido bastante para oscurecer las bellezas que adornaban al simulacro. Van der Weyden, olvidado como escuela, era aún respetado en algunas de sus obras. Pronto, sin embargo, su nombre y sus tablas caerian heridos por el anatema fulminado contra el goticismo.

VIII.

Resulta de estas últimas noticias que, comediando el siglo XVI, llegó á la Península una selecta pintura de mano de nuestro artista, pintura aún conservada bajo las bóvedas del Escorial. Nos referimos al *Descendimiento*. Dicen los papeles de aquella época conservados en los Archivos de Lovaina, que siendo Felipe II por extremo aficionado á las pinturas, se habia formado una alta idea de van der Weyden seguramente, dado su estilo en realidad cristiano

y la fama de que gozaba. No bien subió al trono, cuando significó á la Gobernadora de Flandes, María de Hungría, el deseo de poseer algun cuadro de su mano. Este anhelo motivó el hecho que acabamos de narrar. La Gobernadora, á costa de ruegos y dinero, pudo satisfacer la noble solicitud de su régio pariente, enviándole por los años de 1552, el precioso monumento á que nos referimos.

Citamos el suceso, porque contribuye á esclarecer la idea que de van der Weyden se tenia en Castilla en el comedio del siglo XVI. Vivo seguia su renombre, á lo ménos entre los amatores piadosos; y si alguna duda nos quedara de ello, habia de desvanecerla otra noticia no ménos oportuna que la precedente.

Es el caso que algunos años despues se colocaban en el Convento de los Angeles otras tablas ejecutadas por el mismo artista.

La fundacion de este monasterio se relaciona muy de cerca con la historia de la dinastía austriaca. En 1526, al mismo tiempo que Cárlos V abria la puerta de la Torre de los Lujanes á su prisionero el rey de Francia, acordaba contraer matrimonio con Doña Isabel, infanta de Portugal. Traladóse muy luégo á Sevilla, y en aquella célebre metrópoli celebráronse las nupcias, viniendo Doña Isabel acompañada de un numeroso séquito de caballeros y damas portuguesas.

Entre éstas señalábase, por sus personales dotes, Doña Leonor de Mascarenhas, persona de toda confianza de la Emperatriz y que ocupó siempre elevado puesto en las filas de los cortesanos. Tan notorias se hicieron su prudencia y su virtud, que hubo de encomendársele, en parte, la crianza del Infante D. Felipe, siendo nombrada aya suya, puesto que tambien desempeñó luégo cerca del hijo de éste, el infortunado D. Cárlos.

Era, pues, Doña Leonor de Mascarenhas una persona calificada y de no comun valimiento. Que tambien se señalaba como piadosa, muéstralo el haber en 1564 hecho labrar á sus expensas un convento en Madrid que, con la advocacion de los Angeles, adquiriria legítima fama en diversos conceptos. Ocupaba la fábrica un terreno contiguo al célebre Santo Domingo del Real, asilo de la nieta de Pedro I de Castilla, la priora Doña Constanza y albergue tambien de los huesos de tan desgraciado príncipe. Sólo una pared medianera, y no muy espesa por cierto, dividia ambas fundaciones. En la de los Angeles se aposentaria más de una vez la famosa doctora Teresa de Jesús, segun ella misma refiere, significando con esto el aprecio que de ella hacía.

Cobijando bajo sus modestas bóvedas preciosas joyas artísticas, atravesó el Convento de los Angeles los siglos XVII y parte del actual, hasta que en 1836, atendido su ningun mérito artístico y la necesidad de mejorar el ornato público en aquel barrio, se acordó su demolicion, no sin que ántes una comision de la Academia de Nobles Artes de San Fernando se incautase de las principales riquezas artísticas que en el mismo se contenian.

Figura entre éstas el *Descendimiento* repetido, que ántes hubimos de mencionar, y además un famoso tríptico de grandes dimensiones, verdadera maravilla artística, que en 1836 pasó al Museo de la Trinidad, y que hoy figura en el del Prado con los números 2.189 al 2.193, y el título de la *Crucifixion*.

Hállase, por tanto, averiguado que por los años de 1445 Juan II ofrenda á la Cartuja de Miraflores el tríptico de van der Weyden que le regaló Martin V:

Que un siglo despues Felipe II recibe otra pintura de la propia mano, y que doce ó catorce años adelante, en el Convento de los Angeles, aparecen dos nuevas muestras del lozano talento del profesor neerlandés. Demás de esto, Argote de Molina escribia por los años de 1580, que en la Casa Real del Pardo se conservaba una copia, hecha por Miguel Coxcyen, del *Descendimiento* expuesto en San Lorenzo del Escorial (1).

¿Cuándo llegó á la Península la pequeña tabla de la *Crucifixion*, que más directamente nos ocupa? No hay medio seguro de responder á la pregunta; pero si tenemos en cuenta la aficion que hácia van der Weyden mostró Felipe II, y el hecho de figurar desde sus dias en el Guardajoyas del Real Alcázar de Madrid, motivo hay para conjeturar que probablemente la *Crucifixion*, que no por ser mínima (alto $0^m,47$, ancho $0^m,31$) en dimensiones, carece de partes que la avaloran considerablemente, acompañó al gran cuadro de los Ballesteros de Lovaina, si ya no es, que don Felipe, todavía infante, los adquirió cuando su viaje á los Países-Bajos.

Y es curioso por extremo que se asignara la *Crucifixion* al pincel de Alberto Durero. Así figuró en los inventarios, hasta que en nuestros dias, ó mejor dicho, en estos últimos tiempos, un conocimiento más cabal de las Escuelas

---

(1) Figura hoy como la procedente del Convento de los Angeles en el Museo Nacional del Prado.

flamencas, ha permitido deshacer la equivocacion, atribuyendo la maravilla á quien de derecho le corresponde. No hay en ella nada que no pregone el estilo y la manera de van der Weyden.

Es de advertir que este maestro se mostró siempre muy dado á pintar el desenlace del drama del Calvario bajo uno ú otro aspecto. Demás del *Descendimiento* y del gran tríptico de la *Crucifixion*, conócense otras varias tablas donde Jesús aparece ya pendiente de la cruz, ora en el acto de ser descolgado de ella, ó en los brazos de su Madre. Berlin, Lovaina, Florencia y el Haya, por lo ménos, conservan á su vez testimonios fehacientes de esta misma aficion; y que ella le distinguia, nos lo enseña Lampsonius cuando al publicar su retrato, coloca en él y como símbolo elocuente y áun significativo, una tablita representando la Piedad. Cuantas noticias han llegado hasta el presente con referencia á van der Weyden, coinciden en ofrecerle como un artista profundamente penetrado del sentimiento religioso. Todas sus tablas, excepcion hecha de muy singulares cuadros consagrados á asuntos históricos ó al retrato, pertenecen á la liturgia. No se conoce obra alguna con su estilo, que pinte la mitología ó la vida láica.

Van der Weyden descubrió, ó más bien, sintió el temperamento que mejor cuadraba á su inspiracion estética, y por ella guiado, sin aventurar su porvenir en empresas que no se nivelaban ni con su carácter ni con las necesidades morales que debia satisfacer, concretóse á pintar cuadros de devocion, donde, sin embargo, el arte se ostenta con todos los arreos de la belleza plástica y de la forma más adecuada.

Nutrido en los buenos principios de la composicion y del contraste, no rebusca los efectos figurados, como hacía la Escuela romana, principalmente. En sus cuadros domina la calma, el concertado arreglo que más se adapta á los asuntos; y si por excepcion dá á la Magdalena del *Descendimiento* escurialense una actitud un tanto forzada, harto cuida de corregir esta flaqueza en las demás partes del simulacro y de no repetirla en las otras creaciones. Lo que van der Weyden desea es mover el corazon y el ánimo con la resultante sintética de su pintura, con el sentimiento que debe producir en el espectador, gracias á los elementos expresivos que hábilmente acerca y concuerda. Con paso seguro camina hácia el bello ideal, pero áun este ideal no se halla para él fuera de lo real.

Dejando á un lado el tributo que necesariamente habia de pagar todo artista discreto á la convencion devota y litúrgica, el resto de sus obras está vaciado en la turquesa del naturalismo. Desde los rostros hasta los trajes, desde las actitudes hasta la más superior expresion de los afectos, desde el detalle subalterno, la florecilla, por ejemplo, que tapiza el suelo, ó el vello que cubre las partes más varoniles del rostro, todo se aproxima á la realidad, en cuanto la naturaleza de la obra estética lo consiente.

Buen testimonio de esto es la *Crucifixion*, que nos ha puesto en coyuntura de escribir este ensayo.

Joya tan peregrina debió andar por la opinion errante, buscando, en su orfandad, al padre verdadero y legítimo. No cause sorpresa el hecho. Van der Weyden, denominado «pintor insigne» por su contemporáneo Facius; aclamado, áun vivo, como el segundo Apeles; objeto de entusiasta recomendacion por parte del padre de Rafael Sanzio, Juan Santi, que no vacilaba en escribir: *a Brugia fu tra gli altri piis lodati il gran Joannes* (van Eyck), *il discepol Ruggero... della cui arte é sommo magistero di colorire, furon si eccellenti, che han superato spesse volte il vero;* como pocos popular en sus dias en Flandes, Alemania y España; favorecido por el municipio de Bruselas con el más sentido epitafio (1), cae en la sombra, y con su nombre en ella sumergido, tambien se olvidan sus altos merecimientos.

Todo lo han invadido, al lucir el siglo XVII, los nombres ensalzados por el clasicismo. Ni es sólo van der Weyden el sacrificado. La injusticia que con él comete la historia, se hace extensiva á sus predecesores y más cercanos secuaces. Desde 1600 en adelante, y casi hasta nuestros dias, las tablas antiguas preocupan poco. Ya sabemos que suelen designarse con la frase de «pintura segun la manera gótica,» y no hay quien se mueva á averiguar la escuela á que pertenecen, el año en que se produjeron, ni cuyos fueron los autores. A lo sumo, se atribuye á Lúcas de Leyden ó Alberto Durero. Son los dos únicos nombres que han logrado alguna gracia ante los intolerantes culteranos.

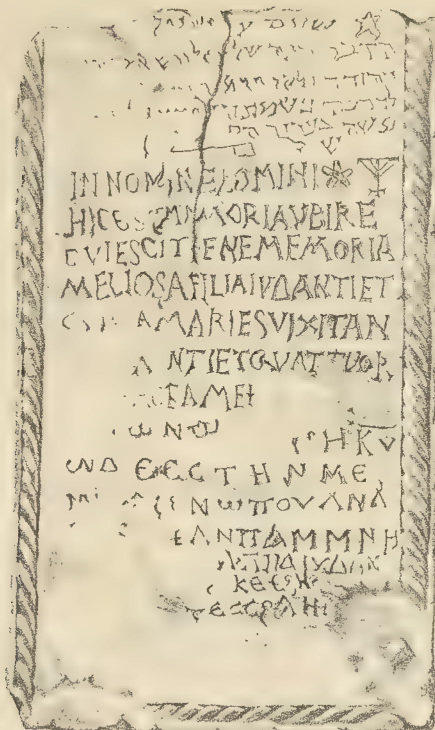
Nuestros padres atribuyeron la *Crucifixion*, como queda escrito, al gran maestro de Nuremberg; Viardot, al

(1) Morte tua Bruxella dolet, quod in arte peritum
Artificem similem non referire timet.
Ars etiam moeret, tam viduata magistro,
Cui par pingendi nullus in arte fuit.

estudiarla, la asignó al pincel de Lúcas de Leyden. Pocos fueron los que en ella se fijaron para restablecer la verdad de las cosas. Afortunadamente han penetrado en el Museo Nacional del Prado los principios de buena crítica, y á su calor se deshacen numerosos errores y se comienza á preparar la reforma que como interno organismo é institucion de cultura reclama hace tiempo.

Ni se atreven ya á pedir la palabra los hinchados aristarcos del goticismo. ¡Extraña coincidencia! La crítica más libre, más racionalista, más independiente y alejada de ciertas esferas, fué la que en realidad ha deshecho la atmósfera enemiga de desprecio y anatema con que los culteranos del siglo XVIII y sus discípulos del XIX, cuya piedad nadie hubiera sido osado á desconocer, oscurecieron los testimonios del arte cristiano. Porque si en Alemania los Schlegels y los Stolbergs, guiados por un espíritu de religion, que se barajaba con el amor de la patria y el odio á la tiranía extranjera, por Bonaparte representada, fueron los que primero se señalaron en el estudio de las antigüedades de la Edad-media, esta tarea, entre los latinos, fué iniciada y principiada por los hijos de la libertad, los románticos, que no la han dejado de la mano, áun despues que cierta parcialidad se apoderó del tema para hacerlo arma de combate contra la moderna civilizacion.

Ni despues de todo podrá negarse que en Francia los Bossuet, los Boileau y los Marmontel tronaran inscientes contra el arte del medioevo, como en España ejecutarian en la esfera pictórica, para no alejarnos de nuestro asunto, los Pons y los Ceanes. Nesarias fueron las tempestades de la libertad para que cayera la venda que cubria los ojos de la crítica, y para que, sin menoscabo, en lo justo, de las opuestas afirmaciones anteriores ó decisivas, se hiciera la debida justicia á ese arte ingenuo, original, con vida y fines propios, que, cualesquiera que sean sus flaquezas, constituye ante la atencion del filósofo y del historiador, alto y respetable testimonio de la existencia pretérita de una raza vista y apreciada en uno de los modos más íntimos, delicados y permanentes.





Crismon esculpido al dorso de la lápida

R. Velazquez dib.º y lit.º

Lit. de J. Mª Mateu. Cl.e de Recoletos n.º 4.

LAPIDA TRILINGÜE DE TORTOSA.

LÁPIDA TRILINGÜE DE TORTOSA

POR EL PRESBÍTERO

DON FIDEL FITA, S. I.,

DE LAS REALES ACADEMIAS ESPAÑOLA Y DE LA HISTORIA.



Por los años de 1747 el canónigo tortosino D. Antonio Cortés diseñó y dió á conocer esta célebre inscripcion, una de las más importantes de Europa y única en su género en nuestra Península (1). «*Esta es de las más singulares*, decia (2), *que se hayan hallado en España. Es de mármol de Génova, y tiene un verniz negro muy reluciente que todavía se le conserva. Estava collocada en la calle que va de la plazuela de S.ta Ana á la Iglesia de Sn tiago á mano izquierda, á poco más de un estado de hombre, en la pared de la casa del Alguazil mayor D. Francisco Gonzáles de las Barreras, quien me permitió que la hiziese sacar y llevármela á mi casa, donde la guardo hasta collocarla en la obra nueva de la S.ta Iglesia* (3). *Tiene de alto tres palmos y dos dedos, y de ancho dos palmos y dos dedos, y de grueso medio palmo escaso. En el dorso está un círculo, como se ve dibujado.*»

Del *cróquis circular* que á continuacion traza en su manuscrito el Sr. Cortés, se aprovechó mi sabio amigo Don Emilio Hübner para clasificar con justa razon esta lápida entre las cristianas de España (4). Hübner no logró ver el original cuando hizo su doctísimo *Viaje epigráfico;* é inútilmente habria prolongado en la Catedral sus pesquisas para dar con la preciosa lápida (5), porque entónces se hallaba empotrada ésta en la jamba derecha de la entrada de una casa, cuyas puertas están frente por frente mirando á las de la que fué iglesia del Cármen, *en aquella misma calle que desde la plaza de Santa Ana conduce á la iglesia de Santiago*, y va á parar, por la puerta de *Remolinos*, al *arrabal* del mismo nombre, que bien pudo ser el antiquísimo emplazamiento de la aljama Tortosina, en tiempo de romanos y visigodos. Excavaciones bien dirigidas descubririan allí, tal vez, el primitivo cementerio hebreo.

Con autorizacion del Sr. Lamota, propietario del edificio, hice extraer la piedra trilingüe. El *crísmon* apareció *en el* blanco *dorso* de ella, como escribió Cortés; y no *al lado*, como le hace decir Hübner (6), por distraccion sin duda (7). No es, pues, maravilla que los Sres. Ernesto Renan y Edmundo Le Blant, alucinados por los signos

---

(1) *Historia de la Ciudad de Tortosa y de la Region Ilergavonia, que comprehendia lo que oy contiene su Obispado.*—Códice ms. en 4.°, de la Real Academia de la Historia.

(2) Fol. 59, retrò.

(3) Catedral.

(4) *Inscriptiones Hispaniae Christianae* edidit Aemilius Hübner. Adjecta est tabula geographica. Berolini, apud Georgium Reimerum, MDCCCLXXI.—En 4.°

(5) (Inscript.) 186. Dertosae *(Tortosa)*, olim in muro domus Francisci Gonzalez de las Barreras, *alguazil mayor*, in vico, qui a platea S. Annae ad ecclesiam S. Jacobi ducit, postea in aedibus Antonii Cortes, deinde collocata in ipso muro aedificii novi ecclesiae cathedralis (ubi ego videre non potui propter instaurandi labores, tum fieri coeptos).

(6) «*A latere* hoc signum insculptum esse testatur Cortes.» HUBNER, *ibid.*

(7) Actualmente se halla dentro de la casa, al lado de otras piedras no ménos importantes: el gran fragmento de miliario romano, hallado cerca del paso de la vía imperial sobre el Ebro; y la de los Templarios de Tortosa, que cita Villanueva en su *Viaje literario.* Cierto que en el Museo Nacional estarian mejor.

simbólicos y fórmulas hebreas de la superficie epigráfica, la diesen por exclusivamente judía (1). Tampoco acertaron en atribuir á un *capricho de la imaginacion* (2), el designio de poner en tres lenguas homólogas nuestro epitafio. Este designio, á fuer de *cristiano*, provino del título de la Cruz verdadera, escrito, como refiere San Lúcas (3), en caractéres *griegos, latinos y hebreos*. Nuestra lápida refleja los brillantes destellos de aquella civilizacion que, *en la primera mitad del siglo* VI, hizo refluir á las costas orientales de nuestra Península el genio de Justiniano, dueño de Italia y del África.

El *crismon* (4), grabado al dorso del mármol, presenta exacta la figura de la *cruz griega* que se observa en el célebre é histórico mármol de Cartagena, labrado en el año 589 ó 590 (5). En el *crismon* del mármol cartaginés, tal como lo presenta Hübner (6), la R de la fórmula S(enatus) P(opulus) Q(ue) R(omanus) ocupa, junto al vértice izquierdo superior de la Cruz, el lugar que en el crismon de Tortosa el semicírculo del P [rhô] griego. Debajo del palo horizontal, al uno y otro lado del vertical, están en el de Tortosa las consabidas α y ω, cuya segunda letra (ω) falta, ó no es visible en el de Cartagena. Éste es una degeneracion, al paso que aquél debe contarse entre las formas más bellas y puras del monograma oriental, y citarse como modelo. Si no tuviésemos (para precisar más su época) las inscripciones, que lo retrasan al siglo VI, diríamos que este crismon puede pertenecer al siglo anterior, como los de las lápidas funerarias de Roma, expresamente fechadas en 430 y 431, que cita De' Rossi (7).

El círculo en que está inscrito nuestro crismon, es derivacion de la corona de palma, ó de laurel, que en otros se halla; y es señal de la fórmula ΧΡΙΣΤΟΣ ΝΙΚΑ (8). Tambien puede ser emblema de la eternidad, expresada por el α y ω.

La inscripcion hebrea va precedida de un astro ó *estrella*, formada por cinco ángulos que se compenetran, y pueden trazarse de un solo rasgo, de suerte que la línea de cada ángulo corte la abertura de otro. Este astro, emblema de Cristo, tiene su explicacion en el Apocalípsis. «*Yo soy*, dice, *el α y el ω, el primero y el último, el principio y el fin. Yo soy la raíz y el vástago de David, la estrella espléndida y matutina.*» Para el corazon de los cristianos y de los hebreos convertidos á su verdadero Mesías, esta estrella tenia su vaticinio en el sagrado libro de los Números (9): «Amanecerá la estrella de *Jacob* (10), *y surgirá la regia vara de Israel* (11).» Ambas ideas, segun se acaba de ver, de *estrella* y de *vara floreciente*, recuerda el Apocalípsis. Ambas precisamente bosqueja nuestro mármol en la inscripcion latina como complemento de la frase inicial

IN NOMINE DOMINI.

La vara de cinco ramas que se ofrece aquí despues de la estrella, nada tiene que ver con el candelabro de oro *de siete mecheros* que habia en el templo de Jerusalen, y que no negamos forma parte de varias inscripciones judías y áun cristianas; y puede ser en éstas, como lo era cerca del Arca del Testamento, símbolo místico de los siete principales espíritus angélicos, que siempre asisten ante el trono de Jehová. En nuestro mármol la figura del tronco extiende sus *tres raíces* en forma de cruz *immissa* (✠); y se levanta para desarrollarse, en figura de cruz *patibulata* (T). Del testero de esta última bajan cuatro líneas á reunirse con la perpendicular, que es *bisectriz* de sus ángulos y del mismo testero. Las tres raices, de las que la segunda se prolonga para subir á formar la cruz *patibulata*, son, á mi ver, emblema de las tres divinas Personas, y muestran exactamente de qué manera Cristo, por su

(1) Revue archéologique, nouvelle série, 2; 1860, pag. 345, seqq.

(2) *Ibid.*, pag. 350.

(3) XXIII, 38.—Cf. *Joann.* XIX, 20

(4) Véase la lámina adjunta, dibujada por D. Ricardo Velazquez Bosco, sobre el calco que le envié desde Tortosa.

(5) Quisquis ardua turrium miraris culmina vestibulumq(ue) urbis duplici porta firmatum, dextra levaq(ue) binos porticos arcos, quibus superum ponitur camera curva convexaq(ue): Comenciolus sic haec jussit patricius, missus a Mauricio Aug(usto) contra hostes barbaros, magnus virtute magister mil(itum) Spaniae.

Sic semper Hispania tali rectore laetetur,
Dum poli rotantur, dumq(ue) Sol circuit orbem.

Ann(o) VIII [octavo] Aug usti), ind(ictione) VIII [octava].

(6) *Inscriptiones Hispaniae Latinae*, 3420.

(7) Inscript. christ. V. Rom., tom. I, núm. 661, 666.

(8) Cristo vence.

(9) XXIV, 17.—Evidentemente la genuina version de שבט en los LXX Intérpretes hubo de ser ΑΝΘΟΣ.

(10) Cf. Matth., II, 2; Lúc., I, 78, 79

(11) Isaías, XI, 1.

divinidad, es *raiz* de su estirpe Davídica. La cruz *patibulata*, con los sobredichos apéndices, tiene su explicacion cabal en Isaías (1):

Surgió, cual pobre arbusto
Que mece su raíz en suelo árido;
Sufrió de nuestros crímenes
La carga toda entera;
Cual malhechor fué puesto en un patíbulo;
La sangre de sus llagas nos curó.

Esta última idea expresa el fin ú objeto por que se puso en el epitafio este emblema; pues, como advierte San Pablo (2): «*Si fuéremos plantados juntamente con Cristo á la semejanza de su muerte, lo seremos tambien á la de su resurreccion.*» La semejanza, ó imágen propia, de la muerte de Cristo, es *la Cruz*, como declara luégo el Apóstol (3); así como la de su resurreccion es la estrella, ó *lucero de cinco rayos* (4), que se dará en premio al cristiano fiel hasta la muerte (5). No estuvieron, por lo tanto, en lo cierto los Sres. Le Blant y Renan, imaginando que la estrella, dos veces grabada en nuestro mármol trilingüe, no pasa de ser un mero adorno (6). Confiesan que se halla en una inscripcion cristiana del año 457; y debian saber, ó no haber olvidado, que existen otros muchos ejemplos.

INSCRIPCIONES DE LA LÁPIDA DE TORTOSA.

* שלום על ישראל
הקבר הזה של מלליושא בת יהו
(7) דהודה ולקירא מר(ים זכרונה)
לברכה נשמתה לחיי עולם ה(בא)
נפשה בצרור הח(יים אמ)ן (יבא)
שלום

¡Paz sobre Israel (8)! *Este es el sepulcro de Meliosa, hija de Judá y de Doña María. ¡Sea su memoria para bendicion* (9); *su espíritu, para la vida del siglo futuro* (10); *su alma, en el manojo de los vivientes* (11)! *Amén. Vendrá Paz* (12).

El nombre de la difunta, מלליושא, tiene raíz y forma caldea. Derívase de מִלְלַי (13), nombre propio de varon, que significa *elocuente*. En griego sonaria Εὐλάλια, nombre que sería bastante frecuente, por lo ménos desde el siglo IV, entre las cristianas españolas. Conocidas son las Santas *Eulalias* de Barcelona y Mérida. En las lápidas romanas de *Tucci Augusta Gemella* (14), aparece un EVLALOS (15).

No es, pues, incierto completamente el nombre hebreo de la difunta (16), que á mayor abundamiento se halla fuera

(1) LIII, 2, 5, 12.
(2) *Rom.*, VI, 5.
(3) *Ibid.*, 6.
(4) Joann., XX, 25-29; *Apoc.*, XXI, 23, XXII, 16.
(5) *Apoc.*, II, 26-28. — Cf. 1 *Joann.*, III, 2; 2 *Petr.*, I, 19; *Daniel.*, XII, 3.
(6) *Mem. cit.*, pág. 347.
(7) דהודה en vez de יהודה.
(8) *Salmo* CXXIV, 5; CXXVII, 6 (hebr. CXXV, CXXVIII).
(9) *Proverb.* X, 7.
(10) *Daniel*, XII, 2.
(11) 1 *Reg.* (hebr. *Sam.*) XXV, 29.
(12) *Isaí.*, LVII, 2.
(13) *Nehemías*, XII, 35.
(14) Mártos, provincia de Jaen.
(15) Hübner, *Inscript. Hisp. Lat.*, 1662.
(16) «La lecture des noms de la jeune fille et de sa mère est tout à fait incertaine.» Le Blant y Renan, *Mem. cit.*, 345.

de duda por la inscripcion latina. En ésta, el del padre es IVDANTIVS, originado de un participio, como *Lactantius, Vigilantius, Conantius* y otros, que muestran que semejante desinencia prevaleció desde el siglo IV al VII. Sin embargo, en la inscripcion hebrea es abiertamente *Judá* (1) ó *Júdas;* nombre que entre cristianos suena mal, y así se disimuló con la terminacion de aquel género. El de la madre es קירא מרים, en latin CVIRA MARIE, con el cual era conocida indudablemente en Tortosa. קירא es el latin DOMNA, castellano *Doña*, griego ΚΥΡΙΑ (contr. ΚΥΡΑ), arameo y hebreo-sepulcral de la Edad-media מרת. Entre los epitafios hebreos de Paris, recientemente analizados por Longperier (2), el más antiguo está dedicado á la memoria de מרת מרים, y otros al de otras matronas judías que se nombran por el mismo estilo. En dos lápidas hebreas de Gerona, que he dado á conocer (3), aquel epíteto está sustituido por הנכבדה (la gloriosa). Este dictado, si bien se extendió como título de honor á otras mujeres, era propio en particular de las matronas legítimamente casadas, segun se ve en el código de Justiniano (4), y todavía más en las lápidas (5). La introduccion de un *título de honor*, formulado por el uso del lenguaje usual, *con su propio sonido*, en inscripciones de otras lenguas, nada extraño tiene. Ridículo sería nombrar en castellano á la célebre *Madama de Staël*, la *Señora* Stael. Así que es óbvia la significacion de קירא, ó CVIRA, en nuestra lápida trilingüe, é importante por dos conceptos. Demuestra, por un lado la pronunciacion que se daba entónces en Tortosa al Υ griego, parecida al de la *U* francesa; y por otro, que el idioma griego corrompido, ó helenístico del litoral del Mediterráneo, se hablabla por los descendientes de Israel convertidos al catolicismo y domiciliados en la fuerte ciudad, cuyos muros baña, poco ántes de lanzarse al mar, el caudaloso Ebro.

Le Blant y Renan no aciertan á darse cuenta de la construccion sintáctica לקירא (6). Eso muestra que el autor de la inscripcion poseia más á fondo que ellos el lenguaje de la Biblia hebrea. Ésta, enumerando los hijos que fueron de David en Hebron y en Jerusalen, se sirve precisamente de aquel giro sintáctico para expresar la filiacion por parte de madre. « *Fueron hijos de David:* Amnon, *para* Ajinoam (לאחינעם); Daniel, *para* Abigail (לאביגיל); Safatías, *para* Abital (לאביטל); Yethraham, *para* Eglá (לעגלה); Simmaa, Sohat, Nathan y Salomon, *para* Bethsabee (לבת-שוע) (7). Las construcciones sintácticas de los idiomas no suelen explicarse, si no se comprende el genio del pueblo que los habla. Para el pueblo israelita, el hijo pertenece al padre directamente, á la madre indirectamente; y en ese concepto está formulada la legislacion mosáica.

Hemos hecho notar que nuestra inscripcion toma todas sus invocaciones, ó preces sepulcrales, de la Biblia hebrea. Mas no es ésta razon para negar, ántes bien lo es para afirmar, que son cristianas: probémoslo.

1.°) שלום על ישראל (*Salmos* CXXV, 5; CXXVIII, 6). — San Pablo, en su epístola á los Gálatas (8), aplica esta fórmula á la Iglesia de Cristo, que llama *Israel de Dios;* y hemos demostrado que la estrella de nuestro mármol es emblema de Cristo Dios. Pues todavía más. El Apóstol da por *norma* de aquéllos, á quienes tambien aplica esta invocacion, *el gloriarse solamente en la Cruz de Cristo, y el llevar cada uno como estampadas en su propio cuerpo las llagas del Salvador* (9). Ahora bien: ésto mismo proclaman en nuestra lápida el *monograma* del dorso y la *cruz* de la inscripcion latina.

2.°) זכר צדיק לברכה (*Proverb.* X, 7). — ¿Quién más solícita que la Iglesia católica para hacer que sea inmortal y bendita la memoria del justo? A las tumbas de sus hijos, que rodea de veneracion, las llama sencillamente MEMORIAS, y á ellos BENEMEMORIOS, como luégo veremos en el texto latino de nuestra lápida, sin contar otros mil ejemplos. Por lo demás, la Iglesia católica, segun enseña San Pedro, se considera con derecho exclusivo para poseer y aplicarse las divinas Escrituras del Viejo Testamento (10).

---

(1) El grabador, despues de haber escrito יוה al fin de la segunda línea, debia repetirlo al principio de la siguiente. Se distrajo comenzando á trazar la silaba complementaria דה; y remedió el mal, así que lo advirtió, dando á la perpendicular del ד un caido que no le es propio.

(2) *Journal des savants*, *an.* 1874, pag. 646-673.

(3) *Revista histórica latina*, Barcelona, 1874, Diciembre; págs. 20, 21.

(4) Véase Ducange, *Glossarium graecitatis*, art. Κυρά.

(5) De'Rossi, *Inscr. christ. V. R.*, inscr. 30. — Le Blant, *Inscript. chrét. de la Gaule*, inscr. 202. — Más preciosa es la de Boldetti (402), por los dos puntos de analogía que ofrece con la nuestra: ΚΥΡΙΑΚΗΤΗ ΓΛΥΤΑΤΗ ΚΑΤΑΘΕΣΕΙΣ ΕΝ ΠΑΚΕ.

(6) «La présence du ל avant קירא ne s'explique pas bien.» *Mem. cit.*, 346

(7) 2 *Reg.* (hebr. *Sam.*), III, X, 2-4; 1 *Paralip.*, III, 1-5.

(8) *Galat.*, VI, 16.

(9) *Galat.*, VI, 14, 17.

(10) 1 *Petr.*, I, 12; 2 *Petr.*, I, 19-21.

3.°) אלד לחיי עולם *(Daniel*, XII, 2) (1).—Paralelo á los textos de San Mateo (XXV, 45) y San Juan (V, 29). San Jerónimo, y con él la Vulgata canónica, traducen el אבי־עד, nombre que á Cristo dió Isaías (2), por «*pater futuri seculi;*» y en verdad que tienen razon. El Credo, ó Símbolo Niceno, termina así: *Exspecto resurrectionem mortuorum et* VITAM VENTURI SECULI.

4.°) והיתה נפש אדני צרורה בצרור רחיים — « *Y será el alma de mi señor atada en el haz*, ó manojo, *de los que viven*» (1 *Samuel*, XXV, 29). Esta invocacion fué dicha por Abigail á David, en el acto de implorar clemencia para su marido Nabal. La Sinagoga, tomándola en su sentido espiritual, y ajustándola á sus fórmulas funerarias, no discrepa de la Iglesia, para quien es objeto de escultura sepulcral lo que dijo Cristo al explicar la parábola del trigo y de la zizaña: « *La miés es la consumacion del siglo, y los segadores los ángeles* (3). »

5.°) יבא שלום *(Isaías*, LVII, 2).—Esta invocacion, lo propio que las tres anteriores, suele hallarse en los epitafios de la Sinagoga. La significacion del texto original es clara (4). «*El que ha de venir Pacífico*,» es decir, *el Padre del siglo futuro y Príncipe de paz* (5), no puede ser otro sino Cristo el dia del juicio final, cuya aurora sin ocaso anhelan las almas de los justos, recogidas en el haz de la vida bienaventurada, para salir de las tumbas reanimando sus propios cuerpos que allí yacen. La fórmula que discutimos se produce en la inscripcion tortosina de un modo singular, ó sin ejemplo, en las lápidas no cristianas. Va precedida de אמן; y este giro ideal halla cabal interpretacion en un epitafio cristiano (6) que cita De'Rossi (7). Es, en otros términos, la fórmula sagrada del Apocalipsis (8): 'Αμήν, ἔρχου κύριε 'Ιησοῦ. Allí, como en Isaías, se inspiró el autor de la inscripcion trilingüe, para dar campo á sus emblemas de la palabra de Jesús, que dice (9): *Yo soy el α y el ω, la raíz y el vástago de David, la estrella espléndida y matutina.*

Asi que desde ahora estamos en el caso de señalar esta lápida como uno de los jalones más importantes para seguir el camino de las investigaciones sobre la Arqueología cristiana en la Península ibérica. Prosigamos.

Las inscripciones latina y griega suprimen las invocaciones, tan fecundas en la hebrea. Son homólogas. Ambas empiezan con la característica fórmula (10), que no tardaron en tomar de los cristianos los musulmanes á su manera: بسم الله. Esta fórmula procedió de las aclamaciones (11) con que fué saludado el Salvador á su entrada triunfal en Jerusalen.

Desgraciadamente la inscripcion griega está muy gastada. No se puede reintegrar sino poniéndola frente á frente de la latina y haciendo un detenido análisis de sus elementos.

IN NOMINE ΔOMINI * (12)	(EN) ΩNΩ(MA)TH $\overline{\text{KY}}$
HIC EST MEMORIA VBI RE	ΩΔE ECTH NME
QVIESCIT (B)ENEMEMORIA	M(ΩCYNO)N ΩΠOY ANA
MELIOSA FILIA IVΔANTI ET	Π(AH) ΠANΠAMMNH
CVIRA MARIES VIXIT AN	(CTH MEΛIΩ)CA ΠAIYΔAK(E)
(NOS) VI(GI)NTI ET QVATTVOR	(MAPIEC)KE EZHC(EN)
C(VM PAC)E AMEN	(ETH EIKOCI)TECEPA H....

Los caractéres de la inscripcion latina son del siglo VI. Su Δ — D, muestra bien que en España se labró la piedra.

(1) «Le ה exigé par la grammaire paraît manquer devant עולם.» *Mem. cit.*, 346. — Ni la gramática exige ese artículo, ni hay duda, ántes por lo contrario, es evidente que no lo pone la lápida.
(2) IX, 6.
(3) *Matth.*, XIII, 39.
(4) Expliqué cómo lo entienden los rabinos, en mis *Lápidas hebreas de Gerona*, pág. 5.
(5) *Isai.*, IX, 6.
(6) HIC IN PACE REQVIESCIT LAVRENTIA L · F · QVAE CREDIDIT RESVRRECTIONEM.
(7) *Op. cit.*, 401.
(8) XXII, 20
(9) *Apocal.*, XXII, 13, 16.
(10) Se halla en varios epitafios mozárabes; y es comun en los monumentos de la España visigoda; ni recuerdo que figure en alguno de persona judía no bautizada.
(11) *Matth.*, XXI, 9; *Marc.*, XI, 10; *Luc.*, XIX, 38. — Cf. *Salm.* CXVII (hebr. CXVIII), 26.
(12) Lugar de la cruz *immissa* y *patibulata*.

La griega, como las del *Cerro de los Santos* (1), expuestas en la obra magistral del ilustre fundador del Museo Español de Antigüedades, se recomienda como página interesante del habla helenística, que tenia entónces curso en el emporio del Ebro y demás puertos nuestros del Mediterráneo. Se escribe tal como se pronunciaba. Despojada de sus incorrecciones *anortográficas*, ó puramente fonéticas, diria:

Ἐν ὀνόματι Κυρίου. Ὧδε ἐστι μνημόσυνον (2), *ὅπου ἀναπαύει* (3) *πάμπαν μνηστὴ* (4) Μελίωσα, παῖς Ἰούδα (5) καὶ Μαρίας (6). Καὶ (7) ἔζησεν ἔτη εἴκοσι τέσσαρα. IN ΠΑΚΕ (8).

El griego, no nos cansaremos de repetirlo, no era lengua que no se hablase en España durante el siglo vi. Que lo contrario hayan dado en pensar Le Blant y Renan, pase (9): son extranjeros, que no obran mal excitándonos con su ejemplo á estimar y estudiar nuestras lápidas, si bien á lo mejor desbarran. Mas, que haya en España quien á piés juntillas los crea, y se haga eco de sus necias invectivas contra lo que ellos llaman oscurantismo y barbarie de la Cristiandad visigoda, pareceria increible, absurdo, si lo absurdo é increible no fuese propio de cierta escuela. *Non ragioniam di lor...*

El estado que tenian en España las aljamas hebreas, cuando vinieron los visigodos, consta por la encíclica del obispo menorquin Sereno, escrita en el año 418, citada por San Agustin, y difundida ó remitida por su autor á cada una de las iglesias catedrales del orbe (10). Los hebreos no cristianos contribuyeron entónces á la ruina del imperio de Occidente con el mismo afan que mostraron despues en procurar que se rindiese Jerusalen á la cimitarra de Omar, y el reino visigodo á la de Tárik y de Muza. Con vivos colores, que mucho interesan al estudio de nuestro monumento, Sereno describe la floreciente aljama de Mahon y su conversion al catolicismo. El rabino *Teodosio* (11) ejercia el cargo de *Padre de los padres* (אב־אבות) ó presidente civil de la aljama, alcaldía *sui generis*, que perseveró con diferentes nombres en la Edad-media (12). Habia desempeñado en la ciudad romana todos los cargos públicos, y obtenido el título de su *defensor* y *patrono*. A su lado brillaba el gran rabino *(summus sacerdos)* (13) Teodoro, á cuya custodia estaban confiados los *Libros Santos* y cuantiosos caudales de la Sinagoga. Distinguíanse tambien dos hermanos, Ceciliano y Florino, Padres (אבות) ambos ó concejales del Sanedrin; y aquél, además, condecorado con el título de *defensor del Municipio*. Una matrona hebrea, que se llamaba Artemisia, habia dado mano de esposa á Lectorio, siendo éste Gobernador *(praeses)* de la provincia Baleárica.

Estos y otros varios pormenores, que omito por brevedad, nos dan la medida para discernir hasta qué grado de riqueza y honras, análogo sin duda al de la aljama de Menorca, debia llegar entónces la Tortosina. El grado *literario* lo muestra otro hecho muy significativo. Ante la irrupcion de los bárbaros invasores de Cataluña, un magnate judío, llamado Inocencio, se refugió en Menorca. Este era *erudito* en el conocimiento de la Literatura HEBREA, LATINA y GRIEGA (14). Semejante grado de ilustracion no era un prodigio; debia de entrar en la educacion de los principales israelitas, segun parece indicarlo una ley de Honorio y Teodosio *el Jóven*, fechada en 10 de Marzo del

---

(1) *Discursos leidos ante la Academia de la Historia en la recepcion pública del Sr. D. Juan de Dios de la Rada y Delgado.* Madrid, imprenta de T. Fortanet, 1875.

(2) Cinco, y no tres letras, exige el hueco de NMHM.........N. — Por otro lado, MEMORIA de la inscripcion latina, se adapta mejor á *μνημόσυνον* que á *μνημεῖον (monumentum)*.

(3) Pronunciado «anapáî.» Así la inscripcion 192 de De'Rossi: *Ἐν εἰρήνῃ ἀνεπάη... Βενενατος.*

(4) En latin «*prorsus memorabilis.*» Cf. De'Rossi, 30.

(5) En el original la V latina hace veces de ου. Suprimida la final de *παῖς*, ha lugar á la contraccion de las dos *ies*: ΠΑΙΟΥΔΑ=בת־יהודה·

(6) En la piedra no hay espacio para KYPAMAPIEC ó KYPAMAPES.

(7) Clarísimo el KE del original. Tal vez es *aljamiado* del latin QVAE, pronunciado KE; ó el relativo *ἣ* con su aspiracion gutural condensada en K.

(8) Con semejante aljamiado termina la inscripcion griega de ΚΥΡΙΑΚΗΤΗ, que arriba cité. El HN de nuestro original; suena IN, y precisamente el espacio sobrante de la línea exige ΠΑΚΕ.

(9) «Kira paraît représenter le grec *κυρὰ* «madame.» Ce qu'une telle appellation aurait de prétentieux est assez en accord avec l'idée même de tracer une partie de l'inscription en grec, langue fort étrangère à l'Espagne.» *Mem. cit.*, 345, 346.

(10) La insertó íntegra Baronio en sus *Anales* (ad ann. 418).

(11) Homónimo de Judancio.

(12) «Siquidem apud illos *Legis doctor* et, ut ipsorum utar verbo, *Pater patrum* fuit; in civitate autem cunctis Curiae muniis exsolutus et *defensor* exstiterat, et jam nunc Patronus municipium habebat.

(13) Así lo llama Sereno. Es el *ἱερεύς* (כהן, del código Teodosiano, lib. xvi, tít. viii, 4.

(14) Quem non solum *latinis*, sed etiam *graecis litteris* eruditum scio, et *Legem* (תורה) jugiter meditari.

año 418 (1). Tan estrechas eran las relaciones que los judíos occidentales mantenian con los del Oriente, que las florecientes Academias de Tiberíades, Pumbeditá, etc., cuyos brillantes reflejos de erudicion bíblica se translucen en los colosales trabajos de Orígenes y San Jerónimo, recibian de las aljamas españolas, no solamente discípulos para instruirlos, que regresaban acá maestros, sino tambien contribucion en metálico (2).

La sobredicha ley privó á los israelitas del cíngulo militar y de la *carrera de las armas*, para darles acicate y mayor brio en *la de las letras* (3). Baronio sagazmente descubrió é hizo observar que aquella ley hubo de ser provocada, ú ocasionada, por la encíclica sobredicha. La aljama de Mahon recibió *á pedradas* la predicacion del obispo Sereno, é *hizo uso de armas* contra la demanda pacífica de parte de los cristianos. Estos, poseidos de indignacion, arrollaron á sus agresores, é incendiaron la Sinagoga; anticipándose, no obstante, á preservar de las llamas el rollo hebreo del Pentateuco y demás libros santos, y devolviendo escrupulosamente á los judíos el dinero que allí encontraron (4). El obispo, al regresar á Yammia (Ciudadela), el dia 9 de Febrero de 418, llevó la satisfaccion de haber visto á *quinientos cuarenta* israelitas de Mahon que le pidieron espontáneamente ser bautizados, y demolieron los restos de las paredes de la Sinagoga, para fundar en su lugar una cristiana basílica. Sereno, aduciendo de ello pruebas incontestables, atribuye esta conversion al poder maravilloso de las reliquias de San Estéban, que acababan de llegar á Mahon, desde Jerusalen, con nuestro insigne Paulo Orosio.

Divulgado con la encíclica del obispo menorquin por toda la cristiandad este suceso, dió pié á mil otros análogos, en que no siempre la voz de la razon fué escuchada. Las provincias del imperio, asoladas, ó temerosas de las hordas del Septentrion, miraban como un insulto hecho á Cristo y á la Patria el mal reprimido gozo que sentian los hebreos de ver por fin desplomarse en Occidente el coloso romano. Hubo atropellos de una y de otra parte, derribáronse infinidad de sinagogas, para ser convertidas en iglesias (5); é Israel tuvo su escision, formándose *aljamas de judíos conversos*, como la de Menorca, cuya forma esencial persevera áun hoy dia en los *xuetas* de Palma de Mallorca.

Si la trilingüe lápida de Tortosa perteneciese, por sus caractéres paleográficos, á la primera mitad del siglo v, no habria más que pedir. Todo en ella se explicaria. Su inscripcion hebrea, por la pureza del idioma y lo selecto de su frase bíblica, áun más que el nombre de *Judancio*, nos revela la raza de los judíos conversos, ó del *Israel divino*, como los llama San Pablo (6). Sin embargo, el precedente que acabamos de sentar y fundar á la luz de la sana crítica, por lo mismo que ha sido con sobrada ligereza relegado al olvido, era necesario; y no dejará de llevarnos á feliz término.

La irrupcion de los bárbaros del Norte no mudó el estado social de los judíos en nuestra Península. Se resintieron sí nuestras relaciones con el Oriente. En el año 475, Rómulo Augústulo enviaba las insignias imperiales de Honorio al sucesor de Arcadio. Toda la fuerza del imperio romano, en mal hora partido por Teodosio, se concentró en Bizancio. Educado allí, vino Teodorico á empuñar el cetro de los ostrogodos. Con él revivió la civilizacion de Occidente, preparándose á ser *griega*. Teodorico era el astro de la mañana, precursor del sol del Oriente. La idea *católica* de Constantino el Magno, felizmente interpretada por Justino, propuesta por el papa San Hormísdas, produjo el imperio de Justiniano. Belisario acabó con los vándalos y redujo el África (534), conquistó la Sicilia (535), Nápoles y Roma (536), y abrióle sus puertas Ravena (540). En breve toda Italia quedó reducida á un exarcado griego: ni sombra quedó de los ostrogodos (554). Al propio tiempo la corte de Bizancio se mezclaba vivamente en los asuntos de España. Una flota imperial, mandada por Liberio, acudia en socorro de Agila, ocupando las bocas del Guadalquivir y del Tajo; San Martin, *navegando desde el Oriente*, reducia á los suevos á la fé católica (7); y Cartagena, apellidada *Justina*, en memoria del predecesor de Justiniano, tomaba como por encanto la fisonomía de capital de costas ibéricas, cuya posesion aseguraba á los imperiales el no tener los visigodos marina de guerra. Ya hemos

(1) *Cod. Theodos.*, lib. XVI, tít., VIII, 24.

(2) *Ibid.*, 14, 27, 29.

(3) «Sane Judaeis *liberalibus studiis* institutis exercendae advocationis non intercludimus libertatem, et uti eos *curialium munerum honore* permittimus, *quem* praerogativa natalium et splendore familiae sortiuntur. Quibus cum debeant dicta sufficere, interdictam militiam pro *nota* non debent aestimare.» *Ibid.*, 24.

(4) «Omnia ejus (synagogae) ornamenta, exceptis libris atque argento, cum ipso pariete ignis absumpsit. *Libros sanctos*, ne apud Judaeos injuriam paterentur, sustulimus; argentum vero, ne, vel de praeda nostra, vel de suo dispendio, quererentur, reddidimus.»

(5) *Cod. Theod.*, lib. XVI, tít. VIII, 25-27.

(6) «Et quiqumque hanc regulam sequuti fuerint, PAX super illos et misericordia, et SUPER ISRAEL Dei.» *Gal.*, VI, 16. Cf. *Rom.*, III, 1-3; XI, 1-24.

(7) San Isidoro, *De vir. illustr.*, cap. XXXV.

visto cómo la fortificó por tierra Comiciolo. Las ciencias y las artes griegas tuvieron allí tres dignos representantes, en los hijos del duque ó procónsul Severiano. Estos fueron ¿quién lo ignora? San Leandro, San Fulgencio y San Isidoro. A San Leandro dedicó un patriarca de Constantinopla sus mejores páginas escritas en griego (1); y en Constantinopla le conoció, trabando con él amistad estrechísima, San Gregorio Magno. De aquí el ser tan frecuentes en el catálogo de *Varones ilustres*, escrito por San Isidoro, los autores griegos, incluso Justiniano; y cuanto á Cataluña, no hay que dudar que la flor de sus sabios se formaba entónces en Constantinopla, segun se desprende de la biografía del *Biclarense* (2), obra del mismo Santo (3).

No hay, pues, dificultad en atribuir á esa época el mármol trilingüe de Tortosa. Aquella ciudad, importantísima por ser llave de la navegacion del Ebro, muestra en sus inscripciones romanas que no es desmesurado el elogio que hacía de su comercio y riqueza Festo Avieno á principios del siglo v. Un siglo despues, su obispo Urso asistia al concilio de Tarragona del año 516, y recibia del papa San Hormisdas la fórmula ó tipo de profesion de fé que debian hacer los *clerigos griegos* (4) ántes de ser incorporados ó admitidos al gremio de la catedral dertosense. Una lápida *árabe*, de que trataremos á su tiempo, incrustada actualmente á espalda de los cláustros en la catedral, patentiza que tampoco á los Califas de Córdoba se ocultó la importancia marítima y estratégica de aquella posicion, ante la cual se estrelló largos siglos el genio de la reconquista inaugurada en Cataluña por Carlo-Magno, y de donde salian construidas las naves que aseguraban á los musulmanes sus algaras y devastaciones por la Provenza é Italia.

Otras lápidas trilingues cita Cortés, halladas en Vinebre (בני־עבר), que ha publicado Hubner despues de la nuestra. No las comentaremos hasta dar con los originales, pues los caractéres hebreos trazados por Cortés son ininteligibles. Vinebre está situado, como Tortosa, á la márgen izquierda del Ebro, pero tierra algo más adentro, más allá de la confluencia del *Ciurana*, y rodeado de pueblos cuyos nombres revelan tambien orígen semítico: *Benisanet*, *Benifallet*, *Vinacha*, etc. La talla pequeña, la bronceada tez, el ojo fulmíneo, la nariz chata, la pronunciacion gutural de la mayor parte de sus habitantes, sorprenden no pocas veces al viajero; pues forman vivo contraste con otros de raza puramente hebrea. Allí viven *Israel* é *Ismael* en amigable consorcio, sin cuidarse, ú olvidados tiempo há, del aduar y de la Sinagoga; allí les sobrevivirán sus monumentos. ¡Quiera Dios que se estudien!

---

(1) San Isidoro, *De vir. illust.*, cap XXXIX.

(2) «Hic, quum esset adolescens, Constantinopolim perrexit, *ibique* GRAECA *et* LATINA *eruditione munitus*, post decem et septem annos in Hispaniam reversus est.»

(3) Cap. LIV.

(4) «Circa eos qui ex *clero graecorum* veniunt.»



CRISTO Y LA MAGDALENA

Tabla del Correg[illegible]

M[illegible]

PINTURA LITÚRGICA.

CRISTO Y LA MAGDALENA,

TABLA AL ÓLEO CONOCIDA CON EL TÍTULO

DE

NOLI ME TANGERE

ORIGINAL

DE ANTONIO ALLEGRI, LLAMADO EL CORREGGIO;

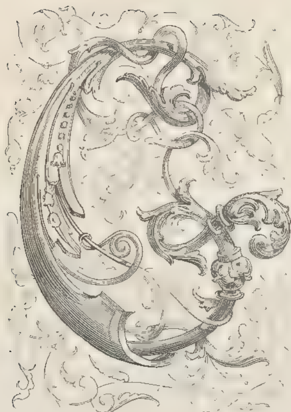
CONSÉRVASE

EN EL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS,

DESCRIPCION CON UN ESTUDIO CRÍTICO SOBRE LAS OBRAS DEL MAESTRO

POR DON FRANCISCO MARÍA TUBINO.

I.



OBERNABA en 1511 los Estados de Módena, Ferrara y Reggio un vástago de la familia de los Este, el duque Alfonso I, marido de la célebre Lucrecia Borgia. Celoso promovedor del lustre de su casa, procuraba Alfonso acrecentar sus glorias, como protectora de las luces; derivándose de este empeño la acogida que en su corte hallaban eruditos, artistas y literatos. Enriquecian sus palacios ducales peregrinas joyas artísticas, y cediendo á la moda dominante, pensaba ocultar la decadencia de las costumbres austeras con el exterior atractivo y fastuoso.

Tambien los templos y los monasterios de aquellas ciudades disputábanse las primicias de los maestros más afamados; y los próceres, imitando á príncipes y clerecía, seguian la general propension en cuanto á cada uno le permitia su fortuna.

No lejos de Módena, ya en el territorio de Reggio, y en la vecindad de esta pequeña metrópoli, señalábanse dos modestas poblaciones, cuyo nombre, no obstante, repetiria solícita la historia. De ellas, la más alejada, llamábase y áun se llama Canossa, y es célebre por la dura manera como ante las puertas de su castillo, trató el papa Hildebrando al ántes soberbio y ahora penitente y humillado emperador Enrique IV. La más próxima es Correggio. Patria del ilustre pintor del siglo XVI que inspira este trabajo histórico-crítico, el reducido burgo alcanzaba en aquella época ventajas que luégo le negaria la fortuna. Cuna tambien de la discreta hija del conde Juan Francisco Gambara, Verónica Gambara, gozaria, vi-

viendo ésta, de cierto renombre, y la Academia fundada por la noble dama, atraeria entre otros á varones tan insignes por sus merecimientos literarios como el famoso Aretino.

Correggio, durante los primeros años de la mencionada centuria, sin exceder los límites de la más modesta aldea cuyo desarrollo impedia la proximidad de Reggio, distante solos 2 kilómetros, abrigaba en sus muros un monumento intelectual que, áun estimándosele reducido al círculo de la nueva amiga del saber, debia comprender, en parte, la clase más granada de su vecindario. Si Scandiano, otro insignificante pueblecillo tambien en los aledaños de Reggio, brillaba con la generosa hospitalidad que los Bentivoglio ofrecian en su castillo á sabios y poetas, Correggio se recomendaba por el anhelo con que en sus áulas académicas se cultivaban los estudios más favorecidos por aquellos dias.

Es fama que por los años de 1494 nació en la favorecida aldehuela un niño, hijo de cierto honrado comerciante, llamado Pellegrino Allegri, y de su legítima esposa Bernardina Piazzoli. Sin ser ostentosa la posicion de este matrimonio, no debia calificarse de inferior y mísera entre los habitantes de Correggio, si se considera que gracias á su economía, laboriosidad y crédito habia conseguido Allegri, en los comienzos del siglo XVI, ensanchar el campo de sus negocios, tomar á renta algunos prédios rústicos y granjear utilidades que relativamente constituian á su familia en cierto grado de desahogo y preponderancia.

Púsose por nombre al recien nacido Antonio, y en sazon, frecuentó los primeros estudios; pero su precocidad debió de ser grande acompañandole un carácter simpático, cuando se afirma, no sin fundamento, que Juan Bautista Lombardi, médico distinguido y presidente de la Academia instituida por Verónica Gambara, vivamente interesado en los aumentos intelectuales del adolescente y prendado de sus felices aptitudes, las favoreció de diversos modos, y entre ellos suministrándole el conocimiento científico del cuerpo humano.

Sostiene Pungileoni en su *Memorie storiche di Antonio Allegri*, que éste aprendió las primeras letras con el placentino Juan Berni, y que cursó humanidades bajo la férula del modenense Battista Marastoni. Sospéchase tambien que los hermanos Mazzuoli, de Parma, despertaron en el niño las prístinas aficiones artísticas, y parece muy verosímil que Verónica Gambara le acogiese con benevolencia y áun le llevara en su compañía en alguna de las excursiones que hizo por Italia.

Sea todo esto puramente hipotético ó sólo parcialmente exacto, no puede negarse, y de ello dan sus obras testimonio, que Antonio Allegri recibió una educacion que, sin ser excepcional, reunia las partes necesarias para favorecer el crecimiento de las facultades que como sér privilegiado, traia de la naturaleza. Basta una somera contemplacion de la tendencia dominante en sus frescos, tablas y lienzos, para descubrir que el mancebo, conocido luégo en la historia del arte con el apodo del Correggio, no dejó de saborear en los albores de su existencia el fruto delicado de las enseñanzas y del gusto clásico, tan manifiestos en la mayoría de sus creaciones.

II.

Es evidente que el genio se revela al contacto del genio, sorprendido en sus partos inmortales. La lectura de Homero ha producido más de una epopeya; la audicion de Beethoven más de una partitura de belleza acrisolada. Ante la vision de lo grandioso, las nativas y amortiguadas aptitudes parece como si experimentaran el choque de una descarga eléctrica, que viene á conmoverlas y á sacarlas de su letargo. No saben las naturalezas vulgares los extremecimientos que recorren los nervios y la sensibilidad de las criaturas que han nacido para exceder el nivel de las comunes existencias, ni los insomnios que las atormentan cuando buscan, todavía en la sombra, la salida á los anchos y espléndidos horizontes del renombre.

Son los genios antorchas que iluminan á la humanidad en la prosecucion de su camino, y que se encienden y fecundan unas á otras, en contactos misteriosos. Antonio Allegri salió de su villorrio un dia, en compañía de Verónica Gambara ó del prócer Manfredo, y soñando con lo porvenir, sintiendo su frente acariciada con todo linaje de ilusiones, pero sin la clara percepcion de su destino, llegó á Bolonia ó á Módena: el punto no merece discusion. Una vez en ésta ó en aquella ciudad Allegri, empujado por interior resorte, cediendo á una atraccion inexplicable, pero

vigorosa, corrió donde habia estátuas y pinturas. Detúvose ante una de selecta belleza: la *Madona de la Victoria*, de Mantegna, segun unos; la *Santa Cecilia* de Rafael, como quieren otros. Poco importa; lo que interesa es saber que Allegri quedó como absorto, como estático, y que en su arrobamiento se escaparon de sus labios aquellas elocuentes palabras, profecía sublime del niño que el hombre cuidaria de cumplir. *Ed anch' io son pittore.* ¡Sublime engreimiento del genio verdadero! Léjos de sentirse postrado ante la superioridad ajena, segun que le ocurriera á aquel mísero Castillo que no pudo sobreponerse á la sensacion de asombro que la vista de los lienzos de Murillo le produjera, Allegri, cuando contaba solos diez y seis años, se crece, se agiganta al comparecer ante los colosos que le han precedido en el sendero de la gloria, y en vez de rendirse, invádele la fiebre de la emulacion honrosa y afirma su poderío y su capacidad en la lucha y competencia con lo más perfecto. Si Mantegna y Rafael llenan ya el orbe artístico con el eco de sus victorias, tambien él se halla pronto á la lucha, tambien él presiente combates y lauros; que si los otros han sido ó son pintores eximios, él tambien es pintor, en deseo, y de los más encumbrados.

Fué el dicho arrogante de Allegri una revelacion de su vida entera. El espectáculo de lo inmenso, léjos de sobrecogerle, le entusiasma; la luz del sol, ántes le hace adivinar los secretos donde se nutre su lumbre, que le ciega. *Ed anch' io son pittore.* Si los otros subieron, tambien él subirá á lo alto; si fuerza, vigor y elementos disfrutaron los otros, cuenta él con los alientos y el ánimo, que para emularlos y áun excederlos se necesita. En aquel instante se verificaba el sublime fenómeno á que ántes nos referimos. Mantegna ó Rafael fecundaban el gérmen delicado de donde brotarian las creaciones inmortales del Correggio.

III.

Cuando Antonio Allegri abria su alma á las primeras y más eficaces impresiones de la juventud, Leonardo de Vinci era sexagenario, pero Miguel Angel Buonarroti cumplia treinta y siete años, y Ticiano Vecellio treinta y cuatro; es decir, que ambos disfrutaban de toda la fuerza de su virilidad; Rafael Sanzio rayaba en los veintiocho, y constituia el ídolo de la Escuela romana; más jóvenes eran Garófalo y Sebastian del Piombo y niños, Daniel de Volterra y el Parmiggiano. No habian nacido el Bassano ni el Veronese, y Andrés Mantegna descansaba en el sueño eterno desde cinco años ántes.

Dados estos nombres y su respectiva filiacion artística, compréndese perfectamente que la Escuela florentina habia dejado el espacio libre á la romana, que idealista y ardientemente neoclásica, luchaba sin tregua con el naturalismo veneciano, único que eficazmente y como sistema opuesto, podia sostener con ella la contienda. Ni habia llegado la hora de los parciales florecimientos con que se ilustraron algunas comarcas italianas, y ménos se vislumbraba la ruina del soberbio alcázar levantado por los italianos á la reforma neoclásica. Crecia ésta sin medida y llenaba la atmósfera con sus recias y múltiples afirmaciones. Arte y literatura, ciencia y teología parecian experimentar, y experimentaban con efecto, una renovacion completa de sus principios sustanciales, produciéndose al par, en el régimen político de las monarquías y principados europeos, peligrosas innovaciones, y en las costumbres mudanzas no siempre conformes con las reglas de la moral y del decoro.

En cuanto á la pintura, era visto que ganaba en ciencia lo que en ingenuidad perdia, y que secularizándose cada dia con mayor brio, si por una parte hacía presentir ventajas que estaban muy distantes, por la otra mostraba gérmenes fastuosos, cuya miseria no se hubiera ocultado á críticos ménos aturdidos y apasionados que los de aquel período. Nada hay que tanto avasalle el ánimo como el poder de la novedad y de la moda. Diriase que el reinado de ésta descansa, no en bases objetivas, sino en nuestra propia debilidad y concupiscencia, y que ésta es la que realmente la vivifica, fortalece y sostiene para luégo sin piedad sacrificarla.

Señoreó el neoclasicismo, las inteligencias en Italia, en tan descomedidas proporciones, que su régimen ántes que gobierno, reflexivo y consentido, fué dictadura y tiranía impuesta y servilmente sobrellevada. Privó lo greco-romano como priva todo aquello que más prohibido é inaccesible nos parece, y su culto, léjos de ser la racional adhesion del albedrío que con evidencia de sus actos se mueve, granjeó la categoría de un arrebato, en donde la voluntad obraba ménos reflexivamente que por ceguedad y sentimiento.

En vano, por lo que á la pintura respecta, habíase empeñado Miguel Angel en el intento de ofrecerla como hermana gemela, ó á lo ménos como adoptiva hija de la teología; en vano decia que nada debía elevar tanto el corazon de los hombres y poner sus almas en la vía divina, como la pintura, verdadero elemento al servicio de la liturgia y de la reforma moral entre los hombres. Lo que llegó á ser el pincel italiano, dicenlo con viril elocuencia los versos enérgicos del severo, pero justo, Salvador Rosa:

«.... Nelle Chiese ove s'adora e prega,
Delle Donne si fanno i retrattini
E la Magion di Dio divien bottega.»

Y como si no hubiera dicho con esto bastante, añade:

«Della Fé, del timor rotti i confini
In faccia à Dio fomentano i colori
Gl'adulterii, e gli stupri à gli Zerbini» (1).

Aun más expresivas son otras estrofas que el carácter de estos estudios nos impide reproducir, pero bastará que se conozca uno de los varios apóstrofes que á los artistas dirige Salvador Rosa, para que se deduzca la enormidad de los errores por ellos cometidos, y el desenfado de la reprimenda:

«Voi della Religion, la bella calma
Aiutate à turbare, e l'Eresie
In gran parte da voi vantan la palma
Le cose, che faceste inique, e rie
Taccio, incise, nei Rami, e co'i colori,
Per non inorridir l'anime pie.
Troppo evidenti sono i vostri errori,
Io più di voi, qui favellar non oso,
Delle scole infernal muti Oratori» (2).

Así se expresaba el pintor y poeta italiano cuando ya la licencia de la paleta no reconocia freno de ningun linaje, ni remedió los males señalados. En su tiempo la decadencia era harto inminente para que no inclinara el ánimo á sérias meditaciones; por el contrario, cuando Allegri se reconocia apto para el bello arte, la más risueña perspectiva halagaba los sentidos de artistas y patrocinadores. Durante la primera mitad del siglo XVI, parecia como si un fermento introducido en las conciencias, las llevara en Italia hácia la pendiente trazada por los doctos con la complicidad de los sucesos de la historia, y sin darse cuenta de ello las naturalezas más ingénuas, barajaban impiamente, ya con la pluma, ora con el pincel ó el mazo, las ideas más antitéticas y refractarias.

Allegri bebió el filtro que la Diosa del Renacimiento propinaba á sus clientes, y por tal modo se inició en los secretos de su magia. No estudió Allegri el antiguo, hizo más, se lo asimiló, y al asimilárselo convirtiólo en nutrimiento de su sangre y en vigor de sus huesos.

Entre lo ideal antiguo y lo ideal sentido por Allegri, no habia más que una circunstancia divergente en parte: el jóven de Correggio no sentia como Buonarroti lo majestuosamente grande y ostentoso; lo abultado, sorprendente y caótico extravasaba el molde de su capacidad; tampoco sentia cual Rafael el sensualismo palpitante de las figuras mitológicas. Para Allegri sólo era visible lo clásico, como gracia y elegancia, como ritmo concertado de las partes y facultades humanas, bajo una alta unidad de delicadeza femenina.

De su pincel impresionable á los afectos amorosos, tiernos y suaves, no brotaria con espontaneidad el simulacro que figura los trances fieros, ó los horrores de trágicos conflictos. Instintiva y sistemáticamente hurtábase Allegri

(1) Sátira III.
(2) Idem, edicion de Amsterdan, por Severo Prothomastix.

á la inteligencia y á la expresion de lo dramático, y ántes se recreaba en el idilio que en la epopeya. Por eso pintaria amorosamente el incomparable *Sueño de Antiope*, la *Educacion de Amor*, *Júpiter é Io*, y sobre todo su *Leda* portentosa. Si abandonaba por momentos la esfera del mito donde á sus anchas respiraba, era para producir la *Caridad* donde la matrona compartiera con los niños inocentes la admiracion de los espectadores, y las *Magdalenas* soñadoras ó arrepentidas, de por mitad séres místicos y criaturas bellamente pecadoras.

IV.

Venía Allegri á la vida del arte con la intuicion de lo espléndido. En aquel revuelto batallar de las ideas antiguas galvanizadas por el aliento de una raza que salia de su marasmo, recobrando el cetro que le disputaron los sucesos y los hombres, Allegri experimentaba como una doble solicitud por lo pasado y lo futuro. De lo pretérito queria asimilarse el concertado movimiento de la linea más sentida y ondulante, encerrando los cuerpos en superficies elegantemente contorneadas; de lo porvenir el sentimiento de lo humano. Acercaríanse en su alma ambas propensiones hasta fundirse en un anhelo sumo, y entónces el genio que en Allegri encarnaba, levantaríase hasta la vision de esa gracia inestimable, producto de la belleza en lo delicado, que por ser terrena y real no inspira pensamientos ménos egregios y limpios que la abstracta y teológica. Por eso decimos que Allegri vió en el arte los resplandores suaves con que en la serenidad de sus tipos femeninos ó infantiles irradia, no los alardes poderosos de su fantasía desbordada y creadora.

Es el artista un mundo abreviado donde se refleja el universo. Sólo en las naturalezas superiores toman color individual los objetos externos al contrahacerse; sólo á ellas fué permitido verter al exterior la interna sensacion por ellos ocasionada, con rasgos propios que denotan su filiacion característica. Allegri pertenecia al grupo de esas naturalezas. En la oscuridad de su aldea habíase sentido que un insólito afan espoleaba su fantasía y su esperanza. Aquel reducido recinto le ahogaba. Fué para él la Academia docta de Verónica Gambara el rasgado tragaluz de un calabozo por donde le llegaba el incitante rayo de una luz esplendorosa.

Cuando el niño sueña con la gloria, suele mostrarse esquivo, melancólico, hasta huraño é intratable. Rodéanle familia, maestros, condiscípulos y conciudadanos, y sin embargo está solo. No entienden su mudo lenguaje, y cuando le oyen soñar tómanle por imbécil ó por demente.

Allegri habia estado recluso en Correggio. Gracias á Verónica y á sus familiares, consiguió entrever el momento de su libertad. Un niño que viene al mundo con las partes morales que en Allegri se reunian, atraviesa su infancia, cruza su juventud ensimismado, irresoluto, vacilante, como un miope que busca la salida del laberinto donde le arrojaron contra su albedrío. Pero llega el dia de la redencion, el instante supremo del ingreso en la luz, y entónces el débil se agiganta, y al marasmo febril en que el adolescente se consume sucede la energía de la obra, emprendida con el presentimiento claro y evidente del éxito más lisonjero.

La vision de las obras de Mantegna, que al decir de críticos discretos fué el maestro que en un principio satisfizo en mayor escala las aficiones estudiosas de Allegri, dejaria sus huellas marcadas en los frescos y lienzos con que pronto consiguió éste acreditarse. En otro lugar hemos aseverado que Mantegna no logró constituir verdaderamente una escuela, pareciéndonos que su personalidad artística se redujo á señalar la transicion definitiva del arte hierático al neoclásico. Fué Mantegna un precursor que á ningun otro maestro se pareceria, ni tampoco de su estudio brotaria una legítima estirpe de discípulos. Así lo demuestran su vida y sus obras; pero siendo el hecho cierto, no se opone á que Allegri, contemplando aquéllas, se inspirase en su tecnicismo y luégo se inclinara á seguir —en algun modo— el estilo de su modelo.

Un estudio atento de las producciones de ambos, muéstrannos puntos comunes que en este caso, bien puede decirse, no son los hijos de la casualidad. Las analogías que entre uno y otro se notan en la manera de sentir la propiedad del dibujo, arguyen en el más jóven cierta voluntaria propension determinada por los ejemplos del más anciano. Repítese, aunque en Allegri se dilata alcanzando maravillosos efectos, la elegante disposicion de las figuras y de los movimientos; la tendencia visible en Mantegna á acentuar los toques y rasgos expresivos de las fisonomías, cobra en

Allegri las proporciones de un sistema que libre y dichosamente se realiza; la finura, la suavidad y la entonacion delicada de los colores en el uno, aparecen en el otro no ya respetados, sino favorecidos, con aumentos que marcan el progreso de los principios estéticos á que se relacionan.

Empeño vano argüiria el buscar argumentos de semejanza ó contacto para afiliar á Allegri entre los discípulos de Mantegna. Fuerza es repetirlo así para alejar todo riesgo de equivocacion, pero de ésto á sostener que Allegri debió mucho—en su juventud—al estudio de las composiciones de Mantegna, hay considerable distancia. Fué Mantegna encarnacion viva de aquel noble intento que sin desconocer las conveniencias litúrgicas, aspiró á regenerar el arte mediante el conocimiento y restauracion de sus antiguas perfecciones. La suprema elegancia de la estátua griega debió ser el centro permanente, el soñado término, el norte seguro á donde Montegna encaminaria su pensamiento y su ambicion. En Allegri se reproduce en parte el fenómeno. Tambien él es sensible á esa cualidad eminente del mármol antiguo; tambien él, pintando, quiere dar á sus figuras el ritmo maravilloso con que las equilibra y embellece el cincel de los Fidias y Praxiteles.

Fijaos en la figura principal del *Amor desarmado.* Nada hay en el arte pintoresco trazado con tanta gracia, con tan eminente sentido de lo bello delicado, como la ondulaute línea que contornea el cuerpo de la Diosa, bajando desde su mano derecha, en alto levantada, hasta la punta del pié. En cuanto á combinacion de líneas con la mira de evitar toda dureza, toda sequedad, todo amaneramiento, el torso de esta figura con la cabeza que lo señorea, constituyen un prodigio de habilidad. Y sin embargo, es preciso recrearse á la contínua en la Antiope dormida, para adquirir cabal idea de lo que Allegri imagina y ejecuta en cuanto á esta parte del arte bello atañe. Si alguna vez el pincel se excedió en la pintura de la más graciosa y expresiva de las plácidas sonrisas que, brotando del labio suavemente agitado por la tranquilidad olímpica del alma, hace palpitar de emocion al que la contempla, fué ideando y produciendo la sonrisa de Antiope dormida. Ni nada se conoce, como simulacro, que exceda las bellezas de aquel seno, verdaderamente propio de una diosa, ni pudo mejorarse nunca el modelado ni acabar con mayor gusto y finura las extremidades. ¡Divino Allegri, menester es conocerte para alcanzar las maravillas que pueden brotar de una sensibilidad privilegiada al servicio de un talento eximio y de un discernimiento preclaro de las estéticas conveniencias!

V.

A los veinte años encontramos á Antonio Allegri en su burgo natal, recibiendo de la Iglesia de los franciscanos el encargo de pintar un *San Antonio.* Conservado este monumento en la Pinacoteca de Dresde, es considerado como el único testimonio que se conoce de la primera manera del artista. Es un cuadro de pretensiones que denota los alientos del autor. Sobre un trono que ocupa el centro de una decoracion arquitectónica, con amplitud y franqueza dibujada, aparece sentada la Vírgen María, con su tierno Hijo. A sus lados descúbrense San Juan Bautista y Santa Catalina, San Francisco y San Antonio de Pádua, y en el fondo extiéndese una gloria con varios ángeles y querubines.

Allegri no titubea en esta pintura; sabe lo que quiere, pero sus facultades, aunque precoces, no han sazonado. El ojo acostumbrado del experto, descubrirá en el lienzo recuerdos y procedimientos originados en el exámen de otros simulacros. Aun asoma en el cuadro, por entre las galas de lo nuevo, algo que atestigua lo hierático y convencional. Su falta de movimiento en las vestimentas, lo concertado de las líneas que constituyen sus pliegues y ondulaciones, el esmero con que los partidos de paños fueron agrupados, traen sin voluntad la memoria de las tablas de Bellino, de Mantegna y de Peruggino. Si el dibujo no fuera grandioso, y con una amplitud que estos maestros no alcanzaron, diriase que Allegri se habia propuesto la imitacion de sus obras; si el colorido pastoso no fuera tan justo, podria sospecharse si el jóven profesor habia tomado por dechado esa misma escuela peruginesca, que indudablemente debió influir tambien en las primeras tentativas de su imaginacion poderosa.

Prescindiendo de los demás cuadros de esta primera edad, que con escaso fundamento se le atribuyen, admitamos el *San Antonio* como comprobacion de la doctrina que hemos sostenido en lo tocante á las inclinaciones juveniles de Allegri. Desde la oscuridad traia éste preparada su resolucion; pero áun faltaba algo para que su libre

fantasía tomara el rumbo más simpático. Faltábanle autoridad y años. Crecia la primera rápidamente. Y que á los veinte años era Allegri estimado como un artista meritísimo, testifícalo el hecho de haber recibido por el *San Antonio* la suma de cien ducados de oro, considerable en aquellos tiempos.

No amaba Allegri el ruido de las grandes ciudades, ni la competencia con los más adelantados. Quizá su amor propio le retuvo mayormente en el radio de su aldea ó de las ciudades inmediatas, no queriendo dar con su persona en Florencia ó Roma, donde la moda tenia ídolos que eran reverenciados con frenética idolatría.

Allegri no desmintió con su conducta su temperamento. La melancolía del niño trocóse en el hombre en modestia y circunspeccion. Mientras la mayoría de los artistas corria á Roma, donde cada lienzo producia una tempestad de aplausos ó censuras, mientras que otros tomaban plaza en aquellas confraternidades de la lascivia y de la destemplanza, cuyas orgías presenciaron las livianas costumbres florentinas, Allegri creyó que podia encadenar la gloria á su nombre sin seguir á la falange artística en sus excesos. Así se explica el silencio que le rodea; su nombre, mientras vive, no es repetido en aristocráticos salones, lógias artísticas ni estancias palatinas. Ni Roma le llama para acrecentar el coro de sus ilustraciones, ni Florencia le halla envuelto en las querellas que á sus artistas dividen y enemistan.

En vano se supuso que Allegri visitó la Ciudad Eterna, en cierta ocasion, para estudiar lo antiguo. El hecho es apócrifo. Gozó Allegri la vista, y estudió la escultura antigua en su misma localidad, donde Francisco de Brandeburgo habia levantado un palacio, enriquecido con preseas artísticas de todo linaje. Tambien y en mayor escala, satisfizo sus deseos en las mansiones patricias y ducales de Módena, Parma y Reggio, donde abundaban los mármoles selectos procedentes de Grecia y Roma. No tienen, pues, razon los que pretenden encomiarle, sobre menguar su originalidad poderosa, diciendo que en las escuelas, galerías y monumentos del Tiber ensanchó la natural timidez de su prístina manera, ni ménos los que con opuesto criterio, hallan que, si algo faltó á Allegri, fué el no haber frecuentado el trato de Buonarroti y Rafael Sanzio. Precisamente este apartamiento favoreció la permanencia de las señales que como artista debian caracterizarle. En Roma, Allegri habria sido, quizá sin poderlo evitar, un adepto más del rafaelismo. Es el hombre, en mucho, hijo de las condiciones en que vive. Sin fuerzas humanas bastantes para resistirla, infíltrase suavemente la influencia de la atmósfera que se respira, y el pecho que no sucumbe tiene que conformarse con hacer derivar de ella su más íntima existencia.

El personalismo más recio se modifica ante el diario contacto de un mundo que se impone con toda suerte de incentivos y ventajas. Huyó Allegri de todo punto donde su libertad peligrara, y una vez rota la tradicion estudiosa que á los pintores de la última evolucion artístico-hierática le unia, entró de lleno por la vereda de lo desconocido, labrando allí obras peregrinas que no tienen otra filiacion que la de su genio.

VI.

Dieron muchos en la flor, al ocuparse de un artista renombrado, de clasificar sus obras en dos ó más estilos, buscando en acontecimientos más ó ménos eficaces, pero siempre eventuales, la explicacion de las mudanzas que aquellas presuponen. Este método, que bajo determinado concepto se nivela con la filosofía crítica, induce á los más á errores deplorables y presupone el desconocimiento de lo que en la sensibilidad y en la inteligencia de un artista ocurre, mientras la una conserva la capacidad de ser impresionada y la otra la energía de sus facultades.

Todo artista pasa, hablando en tésis general, por tres períodos: el primero, embrionario y de tentativas más ó ménos felices, arguye la inquietud, la inexperiencia, la fantasía desbocada ó la timidez no inseparable del mérito.

Señálase luégo, la transicion que á la virilidad, á la fijeza y al dominio de sí mismo conduce, y en último término, si el artista alcanza los años de la senectud, vienen el agotamiento, las repeticiones y la flaqueza. Pocos se sostienen en lo alto como Ticiano, á los más favorece una muerte á deshora ó lo raro de sus producciones en cierta edad, disminuye los riesgos de la caida.

Cúmplese en Allegri parcialmente la doctrina expuesta, y decimos parcialmente, porque su muerte prematura no nos permitió que le conociéramos flaco y achacoso. Cuando sus ojos se entornan para siempre, Allegri áun disfruta

las ventajas de la virilidad. Podemos descubrir cómo empezó; disfrutamos los productos de su robustez, mas carecemos de los postreros destellos de su fantasía y de su experiencia. Léjos estamos de condolernos de esta falta. Prescindiendo del interés racional que la vida de Allegri debia inspirar en el círculo de su familia y amigos, no aparece que el arte lo perdiera todo con su anticipado fallecimiento. Cuando se trata de la historia pictórica, no se reconocen como útiles y valederos todos los lienzos de un pintor. El empeño del crítico es buscar lo dominante en ellos, la señal característica, y con esto le basta para asegurar al maestro la parte de gloria que le corresponda en el trabajo comun.

Toda existencia artística es variedad en unidad. Refiérese la primera á la sucesion cronológica de las obras producidas con sus variantes lógicas; la segunda es tanto más visible, cuanto el artista despliega mayor originalidad y personalismo. La obra del genio es una. Las internas evoluciones son términos necesarios reclamados por el desenvolvimiento de la innata capacidad.

Ningun suceso extraordinario influye en Allegri para empujarle á la que ha dado en llamarse su segunda manera. El tiempo y la experiencia combinándose con las nativas facultades, hé aquí los motores de la reforma. No andan descaminados los que, como Lanzi, oponiéndose á la idea de una súbita trasformacion en la manera de Allegri, señalan el *Prendimiento de Jesús* y el *Matrimonio de Santa Catalina*, hoy conservado en Petersburgo, como ejemplo de un estilo intermediario, que testifica el paso insensible del austero *San Antonio* á los esplendores sensuales de las concepciones mitológicas.

VII.

Difícilmente podemos los hijos del siglo XIX, á pesar de lo mucho que en punto á crítica hemos conseguido, representarnos puntual, desapasionada y cumplidamente, el verdadero modo de ser de la vida religiosa en los pueblos latinos; pero sobre todo en Italia, durante las dos principales centurias del Renacimiento. Tal compenetracion se descubre de paganismo y fervor religioso, tan frecuentes manifestaciones de una piedad excelsa y de aficiones terrenas tan extremadas, que el ánimo perplejo no sabe si condescender con los que señalan aquel período como un eclipse moral de funestas consecuencias, ó con los que, abroquelándose tras un optimismo muy socorrido, todo lo hallan llano, lógico y áun ventajoso.

En medio de estas dudas, justo es reconocer que no siempre los que flaquean ó escandalizan, ponen en sus actos intenciones pecaminosas. El cardenal que elige por sepultura un sarcófago pagano, donde las historias fabulosas contradicen el espíritu místico del cristianismo, como el otro príncipe de la Iglesia que en una solemnidad pública decora el fronton de su palacio con mitológicas efigies, donde el descuido se avecina de la lubricidad, no se proponen ciertamente ni faltar á las conveniencias religiosas, ni alardear de impíos ó despreocupados. El Renacimiento se equivocó respecto del influjo que las obras de arte ejercen sobre la imaginacion y las costumbres. Creyó que impunemente podian restaurarse las prácticas doctas de la antigua Grecia, y sus tipos estéticos, sin que la concupiscencia acudiera á reclamar sus medros junto á la flor delicada del ascetismo y de las virtudes cristianas. Parecíales á los sabios y á los poetas de aquella edad, que cantando el amor platónico y la suprema delicia de los entretenimientos filosóficos, ó llevando en triunfo al Vaticano los mármoles del politeismo, no inducirian á próceres y muchedumbre en el deseo de dar valor práctico á aquellas enseñanzas, como si no hubiera un ejemplo escandaloso de lo contrario en el propósito concebido por Pomponio Leto y sus socios, de restaurar el politeismo, con todas y cada una de sus lógicas consecuencias.

Sin exageracion de ningun linaje, derecho existe para aseverar que el Renacimiento retardó en determinado concepto, el medro de las instituciones de la moral y del derecho, siquiera favoreciera los de la inteligencia europea, abriendo á su vuelo los anchos horizontes de la investigacion verdaderamente científica. Y sobre dar en tierra con funestísimas preocupaciones, encendió la llama de la observacion, que trajo en pos de sí el nacimiento de la crítica, prenda segura de reformas que con el tiempo serian inevitables. La edad anterior se trasformaba con ventajas, en muchos conceptos, evidentes: la relajacion de las costumbres que no queremos negar, si por la nueva condicion de los tiempos, se hacia más prominente y escandalosa, tambien representaba el término en que una dolencia inveterada

debia trasformarse, no para crecer, sino para cambiar de aspecto y no mortificar el cuerpo social con los dolores acerbos que ántes le combatian.

Deber es, si no exageramos, caminar con pulso, siempre que el fijar las debilidades del Renacimiento nos compete. Toda nuestra severidad no ha de poder impedir el reconocer lo mucho que la civilizacion presente debe al Renacimiento, sin disminuir, por tanto, la responsabilidad con que éste se exhiba ante el tribunal de la historia. Ni podríamos indultarle de toda pena, áun siendo tan arriesgado nuestro plan, cuando nos detendria en nuestro arbitrio el testimonio áun eficaz de sus faltas, en aquel órden de ideas y de hechos, donde ménos pueden tolerarse. Aludimos, como es natural, á la vida religiosa.

Deplorables turbaciones manchan á la clerecía durante los siglos medios. Relajada la disciplina, raro el ejemplo, tardío ó imposible el castigo, facilitada la transgresion y áun justificada por la dureza y lo crítico de la época, tristísimo es el espectáculo que suele ofrecer la vida de los más altos dignatarios de la Iglesia en el medioevo. Pero llega el Renacimiento, y las costumbres empiezan á suavizarse, y el imperio de la razon se dilata, y las intemperancias individuales se refrenan. Aun queda, sin embargo, mucho que corregir; áun germinan los vicios en los recintos á las virtudes más austeras consagrados.

La historia del Concilio tridentino no consiente la duda. Aun asombra la frecuencia con que se señalan hábitos y escenas de relajacion ó libertinaje. Acude la Iglesia á poner correctivo al mal, y en aquella famosa Asamblea, señala su existencia con viril desenfado, y dicta el remedio más propio. No se enmiendan, sin embargo, los errores seculares en un dia. La reforma de las costumbres, aunque sólo se trate de una clase social, requiere tiempo y propicias coyunturas. La vida monástica, cuyos defectos no ocultan los severos jueces, continuará adoleciendo de no escasas sombras, aunque con gran empeño se quiere iluminar sus tinieblas con los resplandores de la disciplina.

Existian en la institucion monástica vicios de organismo que sólo la constancia podia desarraigar. Fijándonos exclusivamente en los conventos de monjas, fácilmente se alcanzan los obstáculos con que tropezarian los reformistas. Nombradas las abadesas por toda la vida, emparentadas muchas de ellas con familias poderosas, rodeadas de inmunidades y privilegios excesivos y dueñas de riquezas de gran cuantía, no es extraño, si se recuerda que por tiempo no vivieron ceñidas á ninguna suerte de clausura, que participaran de los daños que agobiaban á las demás clases de la sociedad.

Una abadesa era una soberana, con su corte, sus ministros, sus soldados y sus siervos. Libre en sus movimientos y en sus acuerdos, preponderante y respetada, las habia con ínfulas y partes tan engreidas, que solian desafiar todo género de ingerencia y correctivo. Sin ser esta la regla, repetíase el caso lo bastante en los países latinos, para que su reforma no preocupase á las eminencias del catolicismo.

Italia se señala en este punto, como en otros similares. Existia en Parma en el siglo XVI un convento de monjas de San Benito, que, bajo la advocacion de San Pablo, regía como abadesa una poderosa dama, de nombre Juana de Plasencia. Era la superiora de San Pablo, encarnacion viva de la amalgama de religion y liviandad que á su siglo caracterizaba. Habíase dicho que al elegir el claustro guióla el deseo de usar de mayores libertades, de una independencia que no le habia consentido la vida marital y de familia. Juana no reconocia límites á su albedrío, y engreida y hasta altanera, resistíase á penetrar por la vereda que el celoso obispo de su diócesis solícito y pio la señalaba.

VIII.

Trascurria el año 1518. Allegri cumplia sus veinticuatro años, y alcanzaba ¡oh portento! el apogeo de sus facultades. No era ya el refrenado y tímido pintor del *San Antonio*. Sin olvidarse del tecnicismo de Mantegna, en cuanto le convenia, trataba ya el arte con un desenfado sorprendente.

Mujeres y niños, jóvenes bellas, rebosando salud, vida y amor, tiernos vastaguillos, sorprendidos en toda la inefable belleza de sus no calculadas gracias, hé aquí los tipos que revoloteaban en la fantasía de Allegri. La artística raza lombardo-toscana suministraba, en sus jóvenes garridas, alimento á la creadora llama de su ingenio; los niños que jugaban en las puertas de las viviendas y en los oteros de la aldea, lecciones cuotidianas que el maestro recogia

cuidadoso. Y bajo el cielo sereno de aquella comarca donde el sol dibuja los objetos con intencionada energía, y donde la luz los colorea con una magia y una intensidad que asombran, la realidad reviste aspectos pintorescos que hieren los sentidos con impresiones gratas y como ningunas duraderas.

Allegri, amador de lo clásico, refrescábalo con la eterna juventud del naturalismo. Pinta lo mitológico, por las razones que ántes apuntamos, pero la fábula no es para él un fin, sino un medio y un pretexto. Lo que él siente y ansía es pintar la concertada belleza de la inocencia ó del candor, los encantos de la forma, no en los modos heróicos, sino en la suavidad de sus ternezas.

Cuando Allegri alcanzaba la edad dicha, su fama, aunque regional, valia tanto como las más preclaras. Hija era del mérito intrínseco, no de la complicidad de émulos y banderizos. Allegri carecia de detractores, pero tambien de discípulos vocingleros que propagasen sus timbres por el mundo. Dedicábase mayormente á la pintura de asuntos mitológicos, de frescos decorativos y monumentales, aunque tambien frecuentaba el lienzo y con menor empeño los asuntos místicos. Hecho singular y que muestra cómo era la corriente de los gustos y doctrinas en auge: la mayoría de los encargos que á Allegri se hacian, áun sin salir de su aldea, referíanse á la fábula.

Acertó Juana de Plasencia á ver una de estas creaciones, y su contento fué ilimitado. Vehemente, entusiasta, caprichosa, con el hábito de no encontrar obstáculos á sus veleidades, inducida en la torcida senda por el ejemplo de los más calificados, la abadesa, si no obtuvo perdon á sus faltas en la severidad del prelado á quien el deber imponia reprenderla, hallará excusa, por lo ménos, en nosotros, pensando que no era permitido á una naturaleza impresionable y flaca como la de la mujer, sustraerse al influjo de los hechos que los fuertes y animosos sobrellevaban como inevitables.

Privaba lo mitológico, no en su legítimo espíritu, sino en sus formas y en su expresion. Estimábase la fábula como la religion del buen gusto, y bajo tal concepto, podia muy bien cohonestarse con las prácticas cristianas, que no excluian, segun pretendieron los iconomanos, el culto de la belleza en las obras figuradas. Juana de Plasencia requirió al solitario de Correggio para que se personara en su convento, y una vez ante su presencia, solicitó con el agasajo de su presencia, ni vulgar ni desprovista de atractivos físicos, pinturas que embellecieran lo más estimado para ella del Cenobio, que era el particular oratorio donde elevaba sus preces, ganosa tal vez, de disminuir la entidad de sus cuotidianas faltas.

Que la acogida otorgada por la abadesa á Allegri fué excepcional, asegúranlo todos sus biógrafos. Hasta se sospecha que lazos de amistad acendrada extremaron aquel conocimiento, pero dejando el terreno de la anécdota, que no es el nuestro, por el más severo de la crítica, bástanos decir que Allegri trasmitió amoroso á los frescos con que decoraba el convento, el sacro fuego de toda la *grazia corregesca*.

El oratorio de la monja se trasformó en una estancia del Olimpo. Sobre sus muros, pintado aparece al claro-oscuro un episodio mitológico, la *Caza de Diana*. Muellemente recostada la diosa sobre áureo carro, que arrastran fugaces ciervas, ostenta en su frente radiante estrella, mientras aparta con sin igual gracejo los pliegues de su ondulante traje, que velan mal los misterios de su seno de belleza imponderable. Acompañan á Diana Juno, las Tres Gracias, con la desnudez severa que ostentarian al labrarlas el cincel de Scopas, en blanco mármol de Páros ó del Pentelico, — las Parcas, en no apartado sitio, una Vestal simbolizando al retener en la mano blanca paloma, lo virgíneo, y por último, la Fortuna, volteando bajo su planta el universo.

Ni áun con este prodigio de invencion, elegancia, gusto y nobleza, que Winckelmann nunca se cansó de admirar, satisfízose el deseo de Allegri, cuando le pedia complacer á la abadesa. Sobre las paredes ya decoradas apoyábase la bóveda. Allegri, entónces, acercóse á ella, y para agrandarla figuró en ella lo infinito. Trasparentó el cielo azul por entre los intersticios de una vid trepadora, cuya frescura áun sorprende, trenzó los tallos flexibles de aquella con flores y frutos, y para colmo de ilusion rasgó los cuatro ángulos fingiendo otras tantas interrupciones de las hojas, que daban paso á una luz contrahecha, pero no por eso ménos sorprendente y engañadora. Llenan los cuatro vacíos deliciosos grupos de hermosos niños, que viven, respiran, rien con tanta gracia y verdad, que no hay modo de dejar de reir de su inocente contento (1).

El oratorio conventual encerró desde aquel dia un prodigio de dibujo, de escorzos y de perspectiva. Abierto el monas-

(1) Palabras de Anibal Carraccio.

terio á los profanos, difundióse por la comarca el eco del triunfo conseguido con escándalo de los más piadosos. En la casa de la maceracion y de la penitencia, se albergaba el más escandaloso de todos los simulacros mitológicos. Porque el escándalo no provenia allí de la torpe actitud de las figuras, ni de la osadía en los contrastes. Producíalo la maravillosa habilidad con que se contrahacia lo real, hasta aparecer cierto lo fingido.

Lucharon el obispo y la abadesa. Pretendia el primero encerrar á la monja en su convento é impedir la vista de aquellas impurezas, ya que no le era dado aniquilarlas. Resistíase Juana de Plasencia, ponia en juego sus relaciones, ostentaba sus premáticas. Todo fué en vano. Roma habló, y la clausura extendió sus ferradas mallas en torno del edificio. Durante tres siglos, el oratorio sustrajo á las miradas profanas sus bellezas, que sólo en nuestros dias han pasado al dominio de la muchedumbre.

IX.

¡Extraña cosa, por demás, el silencio que en vida rodea el nombre de Antonio Allegri! Los fastos de la pintura contemporánea no le mencionan; su apellido jamás se lee en ninguno de los vates que cantan por aquel entónces las artes. Todo se explica recordando que Allegri huia la notoriedad. De Correggio trasladábase á Módena, de Módena á Parma, de Parma á Reggio, para volver á pisar los patrios lares y en ellos trabajar ó reposarse.

El éxito de los frescos de San Pablo proporcionáronle otros trabajos de tanta importancia estética, y áun más si se consideran sólo sus dimensiones. Entre ellos cuéntanse, como famosos, los de la iglesia de San Juan y del Duomo de Parma. No sin razon se ha escrito que aquellos santuarios fueron para Allegri lo que el Vaticano para Rafael. En ellos se inmortalizaria el hijo del modesto comerciante, dejando modelos que serian la eterna desesperacion de los artistas futuros, al pretender imitarlos.

El 6 de Julio de 1520 terminaba Allegri un contrato con los monjes benedictinos de Parma, mediante el cual se comprometia á decorarles la bóveda de su iglesia de San Juan, en cambio de una suma que ascendia á unos veinte mil reales. Sin discípulos, sin auxiliares de ninguna clase, acometió Allegri la empresa que hubo de ocuparle durante cinco años. La bóveda sanjuanista puede perfectamente sostener la competencia con los frescos del Vaticano, ya bajo el punto de vista de lo grandioso, ora como concepcion atrevida y ejecucion acabada.

Necesario es conocer íntimamente las grandes dificultades del fresco, como sistema y tecnicismo, para valuar la ciencia, el brio, la diligencia que debió desplegar Allegri en tan vastas concepciones. No imitó á nadie en este trabajo; sus frescos precedieron á los de Buonarroti. En los escorzos y en las perspectivas decorativas, fué creador absoluto ántes que secuaz de ninguna tradicion. El oratorio de la abadesa habia sido una tentativa, la bóveda de los benedictinos un triunfo brillante. Sobre su cóncava superficie, que nada interrumpe, destácanse las figuras colosales de Cristo, de los apóstoles y doctores del cristianismo, asentados en vaporosas nubes, que flotan en un infinito de luz esplendorosa. La fuerza de imaginacion es visible, y preciso es confesarlo: Allegri pintando la religion no ha podido olvidarse de la mitología.

En aquel fresco tan apocalíptico como el mismo *Juicio final de la Sixtina*, lo clásico se baraja con lo místico en inestricable amalgama. En los apóstoles mayormente resalta la propension favorable á lo antiguo y las desnudeces, si permiten el juego de los músculos, sábiamente figurados, quitan idealidad al simulacro. Pero como tecnicismo y conocimiento del claro-oscuro, la obra no tiene rival. Diez años despues, Buonarroti comenzaria el trazado de la série de portentos que llenan la capilla papalina; Allegri, sin los medios que el coloso florentino, llegaria á contrahacer la realidad, dando á sus pinturas un bulto que sorprende á los más perspicaces y conocedores de los secretos de la perspectiva.

No son ménos dignas de alabanza las pinturas del Duomo. «Como Rafael, escribe uno de los biógrafos de Allegri, en cada nueva produccion parecia Correggio más grande é inimitable. La cúpula de la catedral de Parma es la más grandiosa de sus obras y tambien la última. Eligió el maestro como asunto *La Asuncion de la Virgen.*» Al primer golpe de vista lo numeroso de las figuras turba el ánimo, pero muy luego se serena y advierte el método y el órden con que están repartidas en tan vasta composicion. Ancianos, jóvenes, niños y mujeres, contrastando con los más

variados movimientos y actitudes, llenan la cúpula, que parece abrirse en su clave para que ráuda ascienda al empíreo la muchedumbre de bienaventurados que acompaña el triunfo de María. El cuerpo de ésta es un milagro de claro oscuro y de perspectiva. Diríase que los ángeles que lo sostienen apenas si tocan aquellos contornos vaporosos que no pertenecen á un cuerpo material y tangible. La transfiguracion de la Madona se retrata en la pintura. Hay en la escena como un tono de majestuosa elegancia, de superioridad inexplicable, que levanta y suspende el ánimo, arrebatado hácia lo alto por la atraccion misteriosa de la ficcion lineal más sorprendente.

No es dado á la pluma reflejar las impresiones que el espectador experimenta bajo el Duomo de Parma: *El Juicio final* parece como si lo anonadase; *La Asuncion* de Allegri lo deja estático y sin voluntad para cesar en su arrobamiento. Todo es ilusion, y sin embargo nada hay en el fresco que no simule y muestre el bulto, el ruido, el movimiento de lo real. El cántico de los elegidos arranca ecos suaves á las bóvedas del templo, hundidas en la sombra de la tarde, y los graciosos niños que acompañan la voz con sus instrumentos, diríase que fueron allí colocados para completar el ciclo de sensaciones gratas que en el ánimo se suscitan y atropellan.

Fué el fresco del Duomo el verdadero testamento artístico de Allegri. Comenzado en 1525, trabajó en él sin concluirlo hasta 1530. Disgustado con los que dirigian la fábrica del templo, desistióse de un trabajo cuyos méritos no estaban al alcance de aquella limitada gente. Riesgo corrió la pintura eximia de muerte. Propendia la Fábrica á borrarla, y hubiera cometido el sacrilegio, á no impedirlo la casual presencia del Ticiano, que reprendió enérgico el proyectado atentado, diciendo que no de cal sino de oro debian cubrir aquella maravilla.

X.

Insistimos que, á pesar de estas admirables composiciones, el dominio propio del pincel de Allegri fué la mitología. No hay una obra suya que no tenga algo de la gracia puramente sensual y terrena. Aun dulcificando la expresion con acierto en sus Vírgenes, siempre el ojo experto descubre en ellas rasgos mundanos que, á pesar de su diligencia, no acierta el autor á oscurecer. La frase se ha estampado en libros y no es despropósito repetirla: la gracia corregiesca no es mística, es pagana y neo-clásica.

Recreándonos en *La Natividad* del Museo de Dresde, admirando el efecto del resplandor luminoso que irradia del cuerpo del Dios-niño, la imaginacion se escapa hasta dar en los simulacros fabulosos. *Leda*, *Danae*, *Ganimedes*, *Io*, *Antiope*, *Cupido*, hé aquí el círculo de partos idealistas con que Allegri se teje una corona de laureles inmortales.

No es posible que hagamos el juicio de todos estos cuadros. Necesitaríamos un espacio que ciertamente no poseemos. Demás de que habríamos de repetir los elogios y agotar las fórmulas de la alabanza, no sin pecar de pesadez y monotonía. Con decir que en la *Leda* la expresion pintoresca se ha sublimado hasta un límite que ningun otro artista alcanzó, queda escrito todo un comentario. Pertenecen la mayoría de estos simulacros á la plenitud del talento de Allegri. En ellos se agiganta, se diversifica, acomete toda suerte de dificultades, y las vence. Nótanse incorrecciones de dibujo, pero al lado de ellos ¡qué manera de componer y de agrupar, qué método en los escorzos, que sabiduría en la entonacion, qué riqueza y fuego y dulzura en los colores, qué finura en las extremidades, qué magia inexplicable en el conjunto!

Todo era fácil ante su paleta. Perspectivas arquitectónicas, paisajes y lontananzas, el agua, el cielo, la atmósfera, los árboles, las flores, los animales, el hombre, la niñez, la juventud y la virilidad; en todo se nos muestra familiarizado. Y asombra el poderoso y contínuo alarde de voluntad enérgica que se necesita para la concentracion de ánimo que reclaman tan estudiados asuntos, y el nervio que gozaba cuando en su aislamiento halló siempre los elementos novísimos que cada uno de ellos requeria.

Nadaban muchos en la opulencia; él no salia de la mediana posicion que recomendó el sabio. Acompañábanse otros de solícita tropa que desempeñara las faenas más ingratas; Allegri era el único ejecutor de sus pensamientos artísticos. Y áun faltándole el estímulo como sus méritos pedian y la recompensa á que le llamaba el valor intrínseco de sus trabajos, nunca se le vió desmayar indiferente ni ensoberbecerse iracundo. El comedimiento era su norma, la suavidad su temperamento, la modestia su amiga de siempre y consejera. Allegri cultivaba el arte, no con la avidez

del que desea labrar una fortuna á su sombra, sí por necesidad interna de su organismo, aunque le pareciera justo obtener la debida remuneracion de sus fatigas.

Pero áun buscando legítimo lucro, Allegri ejecutaba sus obras con una conciencia no medida por la utilidad de la recompensa. Jamás la economía ni la avaricia se apoderaron de sus frescos ó de sus lienzos. Allegri empleaba los materiales más selectos, y por tanto de más costo.

Mengs que estudió profundamente á nuestro artista dice, que sus cuadros están pintados sobre tablas escogidas, estofas muy finas y hasta cobres, notándose el esmero con que el trabajo se ha proseguido hasta su remate definitivo. Añade que se servia de los colores mejores y de aquellos cuyo empleo presenta mayores dificultades. Para las vestimentas usaba profusamente del ultramar, que tambien aplicaba á las carnes y en la pintura de los fondos pintorescos, empastándolo fuertemente, y como no ejecutó ningun otro pintor. Asimismo empleaba las lacas más especiales, lo que ha hecho que su colorido permanezca con la frescura que se advierte, y sus verdes son tan hermosos que nada se conoce más selecto (1).

No acusa ciertamente este proceder el afan de enriquecerse. Ni era la sórdida avaricia compatible con la naturaleza generosa y superior de Allegri. Si no concluyó el Duomo de Parma, atribúyase más á la conducta de la Fábrica que heria su dignidad, que no á las cuestiones de intereses.

XI.

Pecaria irremediablemente nuestro estudio por incompleto, si no dijéramos algo de la vida privada del hombre, ya que bosquejamos con la posible extension, su existencia de artista.

En 1520, Antonio Allegri, que contaba veintiseis años, contrajo matrimonio con una jóven de su clase, llamada Girolama Merlini, que apenas si rayaba en los quince. Tanta juventud acompañábase de partes que se acomodaban dichosamente al carácter del desposado. No participaba Allegri de las ideas que tocante á la conducta que los artistas debian seguir, corrian acreditadas por el mundo artístico italiano. Muy distante se conservaba de pensar que los ocios del artista debian consumirse entre el amor fácil de las cortesanas á la moda, ó bajo el techo de los garitos del vicio y de la intemperancia. Cuando los más buscaban aturdidos, peligrosas aventuras; cuando no parecia el artista completo sin su correspondiente inscripcion en las listas del escandalo; cuando se agitaban las escuelas, divididas en banderías encarnizadas, y se llegaba no á la difamacion del contrario; pero hasta los atentados homicidas contra sus personas; Allegri justificaba su prudencia y su superioridad moral, esquivando toda ocasion de asemejarse á los más nombrados, llevando su abstencion hasta el extremo de no personarse ni en Milan ni en Florencia, ni en Nápoles ni en Roma.

Ya se comprende que un hombre jóven, como era á la sazon Allegri, que reflexiona de este modo, debe sentir grandes inclinaciones hácia la vida doméstica. El arte y la familia, hé aqui, si no engañan las señales, los dos horizontes donde se dilataba la mirada del maestro.

Lucía Girolama con la belleza suave y delicada de la sensitiva. Melancólica en el carácter, ardiente en el pensar, con un alma pura como la de un ángel, y un raudal de ternura en el pecho, la tierna niña sedujo el corazon amoroso de Allegri, abierto siempre á todos los afectos limpios, humanos y distinguidos. Girolama era el complemento moral de Allegri. Aun cayendo á veces en el desmayo de las ideas más siniestras, como consecuencia de su temperamento, sabía Girolama, alentada por el cariño de su esposo, levantarse al conocimiento de sus deberes, que siempre cumplió solícita. Para Allegri no fué el matrimonio una carga, ni un esfuerzo perenne de abnegacion, si cielo sereno que debia embellecer una familia querida.

Cuatro hijos le dió Girolama: un niño, llamado Pomponio, que manejaria la tienta, y tres niñas. Vivian aquellos cónyuges tan unidos y penetrados de sus mútuas obligaciones y derechos, que nunca acertaban á separarse. Durante

(1) R. Mengs: *Memorias sobre la vida y obras de Correggio.*

catorce años Antonio y Girolama se amaron con los más nobles sentimientos, y sólo la muerte pudo interrumpir la plácida ventura de que ambos disfrutaban. Todas las obras inmortales de Allegri, excepcion hecha del fresco en el oratorio de San Pablo, fueron concebidas, ordenadas y ejecutadas al calor del hogar doméstico, en la íntima compañía de Girolama, que seguia al esposo en las excursiones á que le obligaban los compromisos que acogia. Y no es para nosotros dudoso que las facultades de Allegri se dilataron ventajosamente en el medio moral que le constituian su desahogo económico y las satisfacciones de su corazon y de su conciencia. Hasta le vemos inspirarse en la belleza delicada de su esposa, al imaginar los tipos de sus doncellas, y en las gracias de sus pequeñuelos, cuando figuraba aquellas existencias infantiles, irradiando candor, inocencia y confianza.

No se pinta el simulacro de la *Caridad* sin sentir el realismo plácido de la escena. Una mujer jóven, hermosísima, acusando visiblemente las formas gallardas de la hija de la Lombardía, con el seno desnudo y la rodilla izquierda en el suelo, abraza y acaricia á tres inocentes que solicitan su amparo y sus caricias. Ocurre el episodio en una estancia cuya sencillez revela la vida burguesa, descubriéndose un lecho verdaderamente marital. Por ancha fenestra se divisa el espacio infinito, y la tierra, adornada con colinas que atan masas de verdura, y cuya lontananza determina un hermoso árbol colocado en primer término. Cuanto dijéramos para expresar el realismo bello y expresivo de esta composicion, sería pálido. Bellamente pintadas fueron todas las extremidades; mas el brazo, y sobre todo la mano izquierda de la matrona, que ciñe cariñosa la espalda de uno de los niños, son un portento.

Estudió Allegri y preparó aquel cuadro, permítasenos repetirlo, en la intimidad de su hogar. Aquella es su compañera, aquellos son sus hijos, aquella es su casa, aquel es el paisaje que rodea su aldea. Por eso la cabeza femenina está sentida con el más amoroso de los entusiasmos; por eso los pequeñuelos parecen, no creaciones fantásticas del pincel, sino realidades del amor paterno.

Ni es únicamente en este cuadro donde calculamos descubrir la influencia doméstica, sobre las facultades artísticas de Allegri. Conocido el entrañable amor que se profesaron ambos consortes, y el propósito del marido de no alejarse nunca de Girolama, ¿será violento imaginar que la eligió, segun los casos, para modelo de sus tipos femeninos? ¿No hay algo que trasciende á la realidad, al retrato más ó ménos modificado, en alguna de sus Santas Catalinas, en sus Magdalenas y hasta en sus Vírgenes? ¿No se ha escrito que éstas suelen pecar de materialismo? ¿Dónde habia de inspirarse Allegri para modelarlas, que no fuera en el bulto de su querida compañera? El austero pensador y moralista práctico, áun cuando aficionadísimo en teoría á las anécdotas de la fábula, no buscaría, áun suponiendo fácil el encontrarlas en el círculo reducido de su aldea ó de las ciudades subalternas que frecuentaba, aquellas jóvenes modelos, verdaderamente desgraciadas, á quienes errores funestos ó estrecheces de la vida empujaron al sospechoso recinto de los Obradores.

Allegri, pues que nada arguye lo contrario, honró como hombre la memoria de sus padres, y se encumbró en el respeto ajeno, alardeando sin quererlo, de morigeradas costumbres y de sentimientos nivelados con sus deberes como esposo y padre, dejándonos ejemplos hermosos que admirar y que seguir. Ya fijó la atencion de algunos biógrafos el dominio que de sus pasiones mostró durante su vida, y es curioso por demás, que se quisiera descubrir el gérmen de sus virtudes domésticas en lo preclaro de su cuna. Mientras unos supusieron que Allegri procedia de las capas más inferiores de la sociedad, otros, deslumbrados por su talento, sus prendas morales y la distincion personal que arguye su gusto artístico, hiciéronle vástago de encumbrada estirpe y linajudo representante de antigua cepa. ¡Como si el genio y la virtud no brotaran lo mismo del seno de la humilde cabaña que bajo el dorado artesonado del marmóreo palacio!

Probado está que fué hijo de modestos comerciantes, y á sus naturales propensiones y al ejemplo de los suyos debió el conservarse en la línea correcta que atraviesa toda su existencia. No porque pintara con verdadera pasion estética el mito politeista, mostróse sensual y voluptuoso en sus costumbres. Traspasando estas cualidades á sus figuras, hacialo sin el ánimo deliberado de que excitaran en la realidad torpes apetitos. Pagano era en cuanto al culto del arte; en lo demás, nada digno de reprobacion ó excusa presenta su conducta en las relaciones internas ó de sociedad.

XII.

Dominó Allegri de por mitad la esfera del fresco y la del lienzo de caballete. En dos grandes subdivisiones pártense estos últimos: la mitológica, que es la más preponderante, y la litúrgica. Quien se halle familiarizado con el estudio del Renacimiento y haya visto exactitud en lo que sobre su doble carácter hemos dicho, no encontrará descomedida esta amalgama. Allegri se trasportaba del Olimpo al Evangelio y á la Leyenda áurea, segun que pintaba con sujecion al propio gusto ó á la demanda ajena.

Háse dicho que en algunas escenas de la Liturgia cristiana el pincel de Allegri no consiguió producir los caractéres precisos que pedia lo augusto de los personajes representados. Y se ha completado el pensamiento con la idea de que ese pincel sólo valia para reproducir las risueñas imaginaciones de la mitología; afirmándose que los misterios del cristianismo, ora sublimes, ya terribles, necesitaban la serena calma de Rafael ó la sombría energía de Miguel Angel.

Sin negar que Allegri nació para la pintura mitológica, parécenos excesivo, por lo absoluto, el juicio antecedente. No hubo de considerarse al estamparlo en el papel, las condiciones del genio, entre las que se reconocen el don de trasformarse y multiplicarse. Allegri trató lo divino, si no con el fervor del Masaccio ó del Beato Angélico, con la dignidad y el decoro adecuado á las conveniencias religiosas. No alcanzamos cómo la crítica pudo suponer que el tema místico ó simplemente litúrgico prosperó más regularmente en la paleta del Sanzio y del Buonarroti que en la de Allegri. ¡Como si las flaquezas de éste no se vieran compensadas, con exceso, por los errores de bulto que los otros cometieron, y las desnudeces de los Apóstoles en el Duomo de Parma llegaran nunca al desenfado con que Miguel Angel trazó su *Juicio final* en la Sixtina! ¡Como si en órden al Sanzio, no hubiera dicho el famoso crítico Ruskin «que pintando el Parnaso presidido por Apolo, escribió Rafael sobre los propios muros del Vaticano la apostasía religiosa de la pintura!»

Desmienten los testimonios que gozamos la aseveracion extremada á que nos contraemos, sin argüir, por esto, que Allegri fuese un pintor á lo Macip ó á lo Morales. En sus lienzos sagrados ménos resalta la uncion y la piedad, que la destreza del pincel y lo superior del pensamiento. Ni carece éste de originalidad, nobleza y poesía. En el *Desposorio místico de Santa Catalina*, simulacro que se sospecha engendrado por el matrimonio de una hermana del autor, llamada Catalina, ocurrido en 1519, supo Allegri idealizar las figuras, áun sintiéndolas con toda la energía positiva de la realidad.

Trátase de un asunto puramente de devocion. No habia ejemplo ni tradicion alguna que seguir, fuera de los ingénuos consejos de la piedad. Allegri se inspiró en su gusto delicado y en el sentimiento de donde brotaba la leyenda. En el centro, la Vírgen María con el Dios-niño, sentado en su regazo, y ante ambos, de rodillas, la Santa, que entrega su mano á Jesús para que introduzca en el dedo la simbólica presea. Ocupa el segundo término San Sebastian, con los instrumentos de su martirio, y en plan distante, aparecen ambos en poder de sus verdugos. Así queda completo y explicado el emblema. La union de Santa Catalina no es con el hombre, sino con el niño, lo que aumenta sus atractivos, declarando su simbólico misticismo, y testificando su carácter de misterio. Ni falta candor sobre las mejillas de la Madre, ni beatitud en la mirada de la Santa, ni la sonrisa inefable del justo en los labios del Santo.

Mayores prendas se descubren en el *San Jerónimo*, la *Vírgen de la Escudilla*, *San Roque* y la *Natividad*. El primero y la última, especialmente, estímanse como concepciones singulares donde Allegri pudo olvidarse de la tierra para remontar su vuelo al Empíreo.

Encomendado el *San Jerónimo* á su paleta en 1524 por una dama parmesana, concluyólo en 1526. El asunto no puede darse más simpático. Ha intercedido el anacoreta ante Jesús en favor de una pecadora arrepentida: la Magdalena. Postrada yace ésta en el suelo, y allí escucha á su Salvador, que lee en el libro del Juicio final el perdon que le ha sido otorgado. Aunque parece que la Magdalena es una figura accesoria, resulta la principal del lienzo. Allegri sintió su belleza con sorprendente energía. Tratábase de una mujer bella, flaca y menesterosa de indulgen-

cia; de una mujer cuyo gran pecado consistia en haber amado mucho. El tipo cuadraba á las predisposiciones y aptitudes secretas del artista. Figúrasenos que la cabeza de la precita rescatada, fué copiada del natural. Entraña una expresion, un realismo impropios de lo puramente fantaseado.

Mengs no supo eludir sus atractivos. «Aun siendo todo admirable en este cuadro, escribe, la cabeza de la Magdalena excede en belleza al resto, y se puede decir que quien no la ha visto no formará una justa idea de la perfeccion de que el arte es susceptible. Descúbrense en ella, á la vez, la expresion y la precision de Rafael, las bellas tintas del Ticiano, la pastosidad del Giorgione y la verdad y exactitud características que ofrecen lo variado de las formas y de los matices en los retratos de van Dyck, la amplitud ó la luz meridiana de Guido, la tonalidad risueña y simpática del Veronés.»

Tormento este cuadro de los artistas, su vista produjo en Aníbal Carraccio una reaccion violenta contra la Escuela romana; y tanto él como Dominiquino, pasaron de la admiracion al deseo de imitar algunas de sus bellezas, aunque con escasos resultados. Verdaderamente que no es posible sustraerse á la impresion que la rubia cabellera de la Magdalena, contorneando las facciones más delicadas y expresivas, produce en el ánimo. Hay en la figura la voluptuosidad embriagadora que produce la belleza física realzada por la más lozana juventud, y el dolor íntimo del alma asociándose á la manifestacion de los más elocuentes sentimientos del corazon.

Rivaliza con el *San Jerónimo* la *Natividad*, conocida vulgarmente por la *Noche*. Joya del Museo de Dresde, ha sido objeto de los juicios más entusiastas. Desde Lomazzo hasta Mengs, la série de los críticos favorables no se agota. Excede á nuestro plan el reproducir sus opiniones, pero lícito ha de sernos recordar las palabras del Presidente de Brosses, delicado crítico, que reproduce un escritor francés. «¡Qué cuadro, Dios poderoso! ¡Perdon, divino Rafael, exclama, si ninguna de tus obras me ha causado la emocion que he experimentado contemplándolo!»

XIII.

La propension de Allegri á la pintura que llamaríamos femenina, está patente en la totalidad de sus composiciones. Dentro de la liturgia, nadie le ha igualado en la manera de sentir el tipo de la Magdalena. Hemos visto con cuánto cariño lo figuró en el *San Jerónimo;* ahora notaremos el secreto impulso con que volvia á trazar el tema, bajo uno ú otro aspecto, y siempre que hallaba ocasion propicia para ello.

Conócense de Allegri actualmente la *Magdalena en el desierto*, cobre que el Museo de Dresde guarda como tesoro peregrino, y la *Magdalena ante Jesús*, que con el nombre de *Noli me tangere*, registra el Catálogo de la Pinacoteca madrileña. En el primero de estos cuadros figura el sitio un bosque umbroso, que cierra con su hojarasca y sus troncos una reducida pradera, en donde aparece la Magdalena, confiadamente recostada y leyendo un libro que sostiene sobre el antebrazo izquierdo, mientras el derecho, levantado, le sirve para apoyar la cabeza.

Rubia y de bellas facciones, dió el pintor á la parte anterior del torso descubierto, un sensual atractivo, que se extiende al hombro derecho, tambien desnudo, y cuya línea seductora fija involuntariamente los ojos. Bajo ámplio manto dibújase el tronco, incitante y modelado con voluptuosa sensualidad, y al cabo, descúbrense los desnudos piés, negligentemente tendidos sobre el suave musgo que tapiza el suelo.

Si Allegri no retrató á su Girolama en este cuadro, debió tener su imágen muy presente al bosquejarlo. ¡Cuán distante se halla la Magdalena del misticismo doloroso con que otros la figuraron! Si en el pecho de la pecadora habia entrado ya la compuncion, nada lo revela en el plácido semblante. Ni aquel cuerpo incitante, por la elegancia de su garbo, pone en la memoria el recuerdo de la maceracion y de la penitencia; ántes parece que aquella mujer se recrea en la lectura de amorosos ó poéticos conceptos, que no en sentencias austeras y devotas. La Magdalena tiene más de criatura mundana que de pecadora arrepentida. El ánimo no se acuerda del sér que padece, sino de la mujer que amó sin límites y que continúa amando.

En el *Noli me tangere* que reproducimos, se modifican bastante estas condiciones. Perteneció esta tabla al duque de Medina de las Torres, quien la ofreció generoso á Felipe IV, cuando éste reunia toda suerte de monumentos artísticos con la mira de embellecer las estancias de su alcázar. Parece que luégo fué trasladado al Escorial, de donde

vino á Madrid. Inicuamente restaurado por torpes manos el bello ejemplar, ha perdido considerablemente. Dice el Sr. Madrazo que, por efecto de tales desmanes, habia venido á oscurecerse, de tal manera, que cuando el Director del Museo, su mismo é ilustre padre, lo trajo del Monasterio de San Lorenzo, apenas se conocia lo que representaba. Una especie de costra negra cubria toda su superficie; pero añade el Sr. Madrazo que, afortunadamente, las figuras estaban debajo, casi intactas, y lo que más habia padecido era el fondo; por lo cual, si bien el celaje no pudo recobrar su primitiva pureza, la parte principal, al ménos, se salvó, gracias al esmero empleado en la restauracion (1).

El asunto reclama escasa explicacion. María Magdalena, que llora junto al sepulcro de Cristo, queda sorprendida al aparecérsele éste. Intenta ella acercársele cuando lo reconoce, pero Jesús se lo prohibe, mandándole anuncie su transfiguracion. Allegri ha figurado dos tipos á cual más bellos y delicados. La actitud y expresion de Jesús son verdaderamente de suprema elegancia, y en cuanto á la Magdalena, el pincel ha contrahecho con habilidad suma el instante en que, vacilando entre la sorpresa y el contento, apostrofa á Jesús con las dulces palabras de «Maestro mio.»

Figuró el artista la lucha de afectos que el alma agita, y el movimiento de la figura es tan natural como elocuente y bien guiado. La riqueza y gusto de los trajes, el ingenio con que los colores han sido entonados; la transparencia de la atmósfera y lo pintoresco del sitio demuestran al pintor del gusto supremo. Y se descubre la energía del autor en la mano izquierda de la Magdalena, que nos dá el tono de la vehemencia, que del corazon se enseñorea. Pintó el rostro Allegri tirando á revelar en sus líneas acentuadas el eretismo del afecto. Repentina pasó la Magdalena de la pena al gozo: cuando reconoce al Salvador quiere ceñir sus rodillas con apretados lazos y regar sus plantas con llanto de consuelo; detiénela Jesús, y la rescatada penitente muéstrase estática entre resignada y desvanecida.

No es la madrileña Magdalena semejante á la sajona. Impera en Madrid el espiritualismo, en Dresde la realidad. Es el uno un cuadro de oratorio; el otro no holgaria en el gineceo de una dama elegante, ya en el declive de sus atractivos. No en vano dijo Diderot, recogiendo las enseñanzas más generales en las creaciones corregiescas: «Cuando el Correggio se levanta, es un pintor digno de Aténas; Apeles no habria vacilado en llamarlo hijo suyo.»

XIV.

A partir de 1530, el astro de Allegri comienza á eclipsarse. No es que los tormentos de la decadencia le acometan, si que su salud se resiente y le amenaza con un fin prematuro. ¡Tiene solos treinta y seis años, y lo porvenir le sonrie con más certeza que nunca! No há mucho que ha producido la asombrosa cúpula del Duomo, la *Magdalena*, de Dresde, y la *Virgen de la Escudilla*, trilogia admirable de genio, sensibilidad y poesía.

El cansancio físico y los padecimientos hicieron ménos frecuentes sus ausencias del techo doméstico. No se retiró totalmente de Parma, mas preferia su villorrio á la ciudad. Poco importante trabajó por espacio de cuatro años. Al morir en 1534, casi tan á deshora como Rafael, dejó pendiente un contrato que le obligaba á pintar el retablo de la Iglesia de San Agustin, en Reggio. No se habia sentido con fuerzas para separarse ni un instante de su querida mujer y de sus queridos hijos que, con sus caricias inefables, debieron endulzar los terribles instantes de su agonía.

¡Fallos misteriosos del destino! El dia 5 de Marzo de 1534, Antonio Allegri, á quien la vocinglera fama llamaria *el Correggio*, era sepultado bajo las frias losas de la iglesia de franciscanos, donde, veinte años ántes, entraba llevando en sus juveniles manos, ya diestras, la primera de sus brillantes concepciones.

Correggio en la historia del arte preséntasenos como una individualidad gigante. Vive al par que Rafael y Miguel Angel; el Ticiano conoce sus obras y le hace justicia; consérvase en amistosas relaciones con los pintores mantuanos y no engendra ningun linaje de rivalidad. Su crédito se impone sin que él lo pretenda, y los partos de su talento le revelan como una poderosa originalidad. Creador de las grandes perspectivas murales, ántes que él las ejecutase,

1) Catálogo descriptivo é histórico de los cuadros del Museo del Prado de Madrid. Parte primera, pág 73

timidamente intentadas, precede al mismo Buonarroti en el conocimiento de los escorzos, y á todos los maestros italianos en el uso feliz del claro-oscuro.

Como gracia en la expresion y en el colorido, nadie se le aventajó, ni ménos como delicado sentimiento de la belleza infantil y femenina. Aun reducido á limitada comarca, congregó en torno suyo buen número de jóvenes diligentes, ganosos de imitarle. Demás de su hijo Pomponio, recibieron sus lecciones ó le siguieron de cerca, Mario Francisco Rondani, que se señaló como hábil en la ejecucion; Francisco Cappelli, que llegó á contrahacer con parecido sorprendente las obras del maestro, hasta el extremo de que, peritos como Lanzi, tomaran por de Allegri un *San Raimundo*, de Cappelli; Bernardino Gatti, no ménos nombrado en el propio concepto, y últimamente Antonio Bernieri, famoso miniaturista, que trabajó en Venecia y Roma con no escaso crédito y provecho.

Pero estos discípulos, con sostener más ó ménos fielmente la tradicion corregiesca, no se levantaron del nivel de las medianías distinguidas. Su influencia colectiva é individual en los medros del arte, fué harto subalterna y deleznable. Muerto Allegri, adquirió la debida importancia, y sus perfecciones hallaron más de un imitador discreto en la línea de los maestros. Aparte de Aníbal Carraccio, que copió entusiasta varias veces su *San Gerónimo*, declaráronse partidarios del Correggio, Baroccio, Comodi, y con más ardor que ninguno Schedóne, el más intencionado de sus copistas. No ocultó el Algarotti que sólo á él amaba y respetaba; consideróse al Parmiggiano como hijo legítimo de su escuela; débele, en sentir de la crítica, su gracia el célebre Guido Reni, y Lanfranco la audacia de sus escorzos (1). Hasta se ha sostenido, no sin razon, que al imitarle es cuando los Carraccios y el Dominiquino consiguieron producir lienzos más bellos.

Sin alcanzar Allegri el colorido del Ticiano, hízose notable en esta parte del bello arte. Unico en la ciencia del claro oscuro, segun dejamos expresado, sirvióse de él para dar á las pinturas una grandiosidad, un realismo, un encanto misterioso, que ántes ni despues, ningun otro pincel realizaria en idénticas proporciones. Poseyó el raro secreto de degradar los matices con una delicadeza que enamora y desespera á la vez, y en el brillo mate y en la transparencia de las carnes féminas, llegó hasta lo inverosímil. El cuerpo de *Antiope* es en este punto un modelo que jamás nos cansaremos de recomendar.

Poeta y soñador, naturaleza melancólica y nerviosa, inteligente, sábio, observador y discreto, amigo de lo real, el Correggio es algo más que un hombre, es la fase parcial, pero interesante, de un gran movimiento artístico, es la Reforma neoclásica, vista en el aspecto más bello, delicado y simpático, ya que no en el más dramático, grandioso é imponente.

XV.

No pintó Allegri tanto como sus contemporáneos, pero pocas son las obras suyas que no constituyen dechados de entidad. Repartidas se ven hoy por el mundo culto, y las gozan París, Lóndres, Berlin, Munich, Viena, Dresde, Petersburgo, Parma, Florencia, Roma, Nápoles, Módena, Reggio y Madrid.

Como pinturas más notables, citaremos:

En el Louvre, el *Desposorio místico de Santa Catalina*, la *Antiope*, la *Verdad triunfando de los vicios*, y el *Hombre sensual*. Pintadas estas dos últimas al aguazo, débese recordar que pertenecieron al infeliz Cárlos I de Inglaterra, de cuyas galerías pasaron á las de Luis XIV. Tambien es dato curioso que la *Antiope*, propiedad un dia del mismo príncipe, figuró luégo en sitio preeminente, en el palacio del Cardenal Mazarino.

Disfruta la *National Gallery* de Lóndres, la *Educacion del amor*, que perteneció sucesivamente á Cárlos I, al duque de Alba, á Godoy y á Murat.

En Berlin existe *Júpiter é Io*, que fué de Cristina de Suecia. Tambien posee la bellísima *Leda*, que á Cárlos V, Emperador, ofreció en 1530 Federico de Mántua, protector cariñoso del Correggio. Con el tiempo figuró en la galería de la dicha reina.

(1) Véase la *Biografía de Allegri*, por Paul Rochery. *Histoire des Peintres de toutes les écoles*, etc.

Enriquecen la Pinacoteca de Munich, la *Virgen* y el *Niño con San Ildefonso y San Jerónimo.*

Goza Viena el *Ganimede.*

Dresde, la *Magdalena en el Desierto* y la *Natividad.*

El *Hermitage,* de Petersburgo, otro *Desposorio de Santa Catalina.*

Florencia, la *Virgen adorando al Niño.*

Roma, en la Galeria Borghese, la *Danae;* en el Vaticano, el *Redentor.*

Nápoles, *Agar;* otra repeticion, con variantes, del *Desposorio místico*, tratado con sin igual éxito.

En el Museo de Madrid se le atribuyen cuatro ó cinco pinturas, de ellas dos ó tres dudosas. Tambien existen unas cuantas con el carácter de su escuela.



Aznar, Dibujo y Litografo — Lit. de M. Mateu Valverde 21

SEPULCRO CRISTIANO DE MARMOL, ENCONTRADO CERCA DE ASTORGA

(Museo Arqueologico Nacional)

SARCÓFAGO CRISTIANO

DE LA

CATEDRAL DE ASTORGA,

HOY DEPOSITADO

EN EL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL;

POR

DON AURELIANO FERNÁNDEZ-GUERRA Y ORBE.

I.



Una de las pocas ciudades cuyos muros, segun Lucas de Tuy, no mandó aportillar el funesto rey Wittiza, fué la de Astorga; y á esta circunstancia, y juntamente al cristiano y firme corazón de sus habitantes, debió quizá verse pocos años cautiva en poder de agarenos. Alfonso I el Católico, yerno de Pelayo, supo recobrarla hacia la cuarta década del siglo VIII: y para afianzar la conquista, yermó la tierra de Campos *(Campi Gothorum)*, haciendo al caudaloso Duero límite y antemural de sus dominios. Ramiro I defendió vigoroso la jurisdicción territorial de Novidio, prelado asturicense; Ordoño I dispuso que moradores del Bierzo, con su Conde Gatón, hinchiesen de pueblo cristiano la ciudad de Astorga, después de haber restaurado sus murallas (856); y desde 850 á 910, los obispos Dídaco, Indisclo, Ranulfo y San Genadio, encontraron en los príncipes Ordoño I y su hijo Alfonso III el Magno, dos insignes valedores y firmes columnas de los derechos, propiedades y franquicias de aquella santa Iglesia (2).

Ningun dato hay para suponer destruido por sacrílega mano el templo catedral suevo ú acaso visigótico, si (cual es de creer) habiendo entrado á saco y dado á las llamas la ciudad, en la primavera de 459, el rey godo, capitán romano, Teodorico, guerreando al monarca suevo Reciario, pereció la primitiva cristiana basílica, y se reedificó no mucho después ó en los prósperos dias del inolvidable y piadoso Recaredo (3); y es de inferir que se fuese acrecentando, renovando y transformando, segun las necesidades y gustos diferentes de los siglos, hasta quedar como hoy se halla.

En el XVI ufanábase todavía con la tradición de haber guardado en su claustra, dentro de la capilla de San Cosme

---

(1) Cruz y monograma del sepulcro cristiano que se conserva en el Museo Provincial de Valencia, y exactamente vaciado en el Arqueológico Nacional. Véase la página 600 de la presente monografía.

(2) *Tumbo negro de Astorga*, escrituras, números 131, 246, 446. —*Chronicon Albeldense*, XI, 52, 60.—El de Sebastiano, 13, 25.—El de Sampiro, 15—El Silense, 35.—Sandoval, *Cinco Obispos*, f. 228.—Flórez, *España Sagrada*, XVI.

(3) Idacio Lemicense, obispo de Chaves, *Chronicon*, 456 y 459.

y San Damián, y en linda arca marmórea, los humanos despojos del gran D. Alfonso III. Por este briosísimo conquistador de Braga, Oporto, Viseo, Chaves, Coimbra y Montes de Oca, pudo abrigar la esperanza de obtener vida y libertad España, y lograrse el fruto de los heróicos y admirables esfuerzos que en los confines meridionales de la península desplegaba el rey Samuel *(Omar ben Hafsún)*, dueño de las ásperas sierras malagueñas y granadinas. El ovetense adalid, siempre victorioso, empezando á reinar, tuvo que reprimir la deslealtad y ambición de sus cuatro hermanos, Bermudo, Nuño, Odoario y Fruela, y subyugándolos, que mandarles sacar los ojos; luchó sin respiro por desconcertar el desasosiego y alevosía de próceres revolvedores y díscolos, prontos á malograr ó impedir sus gloriosísimas empresas contra los sarracenos, y pasó por la amargura de contemplar á sus propios hijos impacientes de ocupar el solio, y para arrebatarle la corona, fortificando alturas, pasos y desfiladeros de las leonesas montañas. Vano es que en el castillo de Gauzón aherroje al primogénito D. García, los otros hijos, Ordoño, Fruela y Ramiro, únense á la facción del rebelde; y al mísero padre no ocurre otro arbitrio que el de cederle un cetro tan indigna y criminalmente codiciado (1). ¿Por qué se han de doler muchos príncipes de tener prole ingrata y de corazón falaz y duro, si el mismo Dios halló ingratas y rebeldes sus hechuras, al primer ángel, al primer hombre, al primer nacido? Pero la sangrienta ambición no supo nunca traer sino la ruina y desolación á la patria. Y cuando Alfonso III, volviendo de visitar devoto el sepulcro del Apóstol Santiago, mira la suya á punto de hundirse en hórrido abismo, cuenta con abnegación y grandeza de alma suficientes para acaudillar las tropas del hijo pérfido y llevarlas de nuevo á la victoria. Desbarata y ahuyenta á los alarbes que, como roto pantano, caían sobre la linea del Duero; y triunfante y cargado de despojos riquísimos, quien habia comenzado por triunfar de sí mismo, adoleció y espiró en Zamora (910). La catedral de Astorga pidió y obtuvo el cadáver, como asimismo, dos años después, el de la reina Doña Jimena, consorte de tan afortunado capitán, permaneciendo ambos allí hasta que, setenta y tres años más adelante (en 983), fueron trasladados al regio panteón de Santa María Madre Dios, en Oviedo (2).

II.

No eran tiempos los en que falleció D. Alonso de labrar monumentos á los potentados, sino de erigir altares á Cristo y á su Madre bendita; pero entonces, como siempre, se vino á echar mano de tumbas desalojadas de sus antiguos dueños. Ya los cristianos primitivos habian dado el ejemplo de enterrarse algunos en paganos sarcófagos, pues el de *Agapetilla*, *ancilla Dei*, en el cementerio de Santa Inés, en Roma, nos ofrece esculpidos á Baco y los Amores (3); y á nadie hubo de causar extrañeza que el preciado mármol dispuesto para contener las cenizas del emperador gentil Publio Elio Adriano, viniese con los siglos á encerrar las del papa Inocencio II. En España, sabemos que la urna de Husillos, con la muerte de Agamenón, sobre que he disertado en el primer volumen de esta misma obra, guardó las cenizas del independiente y valerosísimo conde Fernán González (4). ¿Cómo detenerse ahora en elegir para sepulcro del insigne monarca un primoroso y cristiano SARCÓFAGO, recien descubierto, dicen, á dos mil pasos hacia el oriente de la ciudad, en el pueblecito de San Justo de la Vega?

Cumplida alabanza merece la catedral de Artorga, así por haber custodiado cuidadosamente, durante casi diez siglos, un bello monumento del primitivo arte cristiano, como por su esmero en transmitir de una en otra edad la memoria del paraje en que se halló, y la de los despojos ilustres de que algun tiempo fué noble depositario. ¿Qué habría sido jamás de cuanto hermoso y grande produjo en letras, artes y ciencias el entendimiento del hombre, ya perdido entre las tinieblas del error, ya alumbrado por la vivificadora antorcha de la fe, á no encontrar benéfico y

(1) *Chronicon Albeldense*, 61 al 76 — El de Sampiro, 1 á 15. — El del Silense, 39 á 41 — El Tudense — El del Arzobispo toledano D. Rodrigo, IIII, 15 al 19. — Ambrosio de Morales, *La Corónica general*, XV, 38 — Flórez, *Reinas Católicas*, I, p. 71

(2) *Ipse autem, causa orationis, ad Sanctum Iacobum Rex (Adefonsus III sive Magnus) perrexit, atque inde reversus Asturicam venit; .. atque Zemoram veniens, proprio morbo decessit, et Astoricae simul cum uxore sua Domina Xemena sepultus fuit .. Nunc ergo* (983) *translatus Ovetum, una cum uxore sua Xemena Regina sepultus, quiescit sub Ara Sanctae Mariae Dei genitricis. Regnavit autem annis XLIIII. Era DCCCCXLVIII* (910). Sampiro, 15 — Archivo catedral de Astorga *privilegio de Ordoño II*, año 915. El Arzobispo D. Rodrigo, *Rerum in Hispania gestarum Chronicon*, V, 19

(3) Boldetti, *Osservazioni*, 466.

(4) Ambrosio de Morales, *La Corónica general*, XVI, 45

salvador asilo bajo las bóvedas y á la sombra de la iglesia cristiana? ¿Qué se hicieron las preciadas colecciones de libros, pinturas y esculturas de los Perafanes de Rivera, Fernández de Velasco, Lastanosas, O'Crouley, Villaceballos y Flórez? ¿Qué los códices, monedas y tesoros del Gimnasio Complutense? ¿Qué los gabinetes arqueológicos de las Sociedades de Amigos del País? ¿Qué todo cuanto se ve desabrigado y abierto á la bien organizada é impune rapacidad de la impiedad, venal codicia y barbarie, y de los que hacen mercadería de los santos nombres de patria y ciencia, llevándolos siempre en los labios, pero á quien profesan mentido amor, y aleve y cobarde aborrecimiento? ¿Qué duran el camarín del sibarita y el almacén del presumido y avaro, hidrópicos de enriquecerse con los vasos, pinturas y ornamentos del santuario, revueltos con impúdicas imágenes?

¿Qué fueron, sino verduras
De las eras?

Solo engrandece nuestro espíritu, y dura, y vive, lo que en algun modo se asocia á la divinidad, reclinado en los bendecidos muros del templo.

III.

Hacia el año de 1572, y por mandato del rey D. Felipe II, hizo un viaje nuestro esclarecido andaluz, juicioso y benemérito cronista, Ambrosio de Morales, en Galicia y Asturias; cuya *Relación* escribió, y se dió á la estampa y ha sido reimpresa muchas veces. Pues á tratar de la iglesia de Astorga, dedica el título LXXIX; y allí habla, como no podía menos en su mucho saber y exquisito gusto, del SARCÓFAGO que hoy pone en mis manos la pluma.

Hirió grandemente su imaginación la vista de Astorga, ciudad pequeña, enteros los muros y circuito de los romanos. Equivocóse juzgándola una de las colonias del Tiber, en cuyo error es muy singular que le acompañase, dos siglos después, el clarísimo fray Enrique Flórez, cuando las doce colonias que hubo, segun Plinio, en la provincia Tarraconense augustea, fueron Lezuza, Úbeda la Vieja, Guadix, Cartagena, Elche, Valencia, Tarragona, Barcelona, Jelsa, Zaragoza, Coruña del Conde y Castro Urdiales (*Libisosa*, *Salaria*, *Acci*, *Carthago Nova*, *Ilici*, *Valentia*, *Tarraco*, *Barcino*, *Celsa*, *Caesaraugusta*, *Clunia*, y *Amanum Portus seu Flaviobriga Colonia*). Recordó que el mismo Cayo Plinio Segundo dice ser *Astúrica Augusta* «ciudad magnífica;» y dejó que andando los tiempos, Flórez acertada é indubitablemente la reconociese chancillería romana, ú si siquier con vento jurídico; ponderase las palabras de nuestro español Lucio Ánneo Floro, que llama á la región asturicense «toda en oro muy rica,» *omnis aurifera;* y por último, que se asombrase al leer en el Historiador naturalista, el cual fué Cuestor, ó sea intendente, en la Bética (una parte de Andalucia), que las regiones de Asturias, Galicia y Lusitania rendian anualmente al Senado y Pueblo Romano veinte mil libras nada menos del oro de sus minas y ríos. En fin, Ambrosio de Morales tuvo por fundación real aquella santa iglesia; vió en su archivo privilegios de los reyes más antiguos de León, desde Don Alfonso el Magno en adelante; halló muchas reliquias, notando las que contenía un arca de plata, donada por aquel príncipe, segun expresaba la inscripción: ADEFONSVS REX: SCEMENA REGINA; hizo mención de la cabeza de Santa Martina, «encerrada en muy hermoso bulto de madera hasta los pechos, de mano de Becerra, bien encar-»nado y estofado. Y (supo decirnos que) el mismo artífice dejó hecho el retablo del altar mayor, todo de bulto, con »la perfeccion que él sabía dar á lo que labraba.»

Hé aquí lo que apunta respecto del SARCÓFAGO: «En la capilla de San Cosme, de la claustra, está una rica tumba »de mármol blanco con admirables esculturas, de media talla, de historias del Nuevo Testamento, como es *la mujer »adultera*, el mochacho de los cinco panes y dos peces, y asi. Tiene este letrero, *puesto poco ha de pintura:*

SEPVLCRVM · REGIS · DÕ · ALEFONSI · FERDIÑADI · II · OBIJT · ANNO · DE · 882 ·

»Ello está mal entendido.»

Ni se olvida de arca tan preciosa en *Los cinco libros postreros de la Corónica general de España* (1), xv, 32 y 33; ni deja de corregirse en lo que nueve años antes (1572) apuntó viajando por Asturias y Galicia. Ahora (1581) dice: «Su cuerpo (del rey D. Alonso III) fué luego llevado á sepultar á Astorga, en el claustro y en la capilla de San »Cosme y San Damián. Allí muestran su sepulcro del Rey, *harto rico para aquellos tiempos*, y tan bien labrado, »que los grandes artífices de agora tienen harto que mirar y imitar en él. Es una gran tumba de mármol blanco, »con buena peana en lo bajo, y cornija en lo alto, al romano. En el plano de la delantera están esculpidas con grande »perfección, de más que medio relieve, algunas historias del Evangelio, como el *mochacho que da los panes y los »peces á los Apóstoles*, y *la mujer que, para sanar de la sangre lluvia*, toca estando postrada el borde de la vesti- »dura de nuestro Redentor; y así otras. La figura desta mujer y la de *nuestro Redentor que vuelve á preguntar*, me »tenían á mí embevecido mirándolas y gozando su extremada lindeza; afirmándome los que allí estaban, que »ningun grande escultor, y entre ellos nuestro Bezerra, las ha mirado sin admiración.—Fueron despues pasados »de aquí los cuerpos del Rey y la Reyna, cuando murió, á Oviedo, y allí se ven sus sepulturas...»

«Puédese señalar dificultosamente el año de la muerte del Rey. Y de un epitafio que está en la tumba de Astorga, »de letras pintadas no muchos años ha, *no hay que hacer caso, por estar de mala manera errado* en todo.»

Con nuevos pormenores, y á los veinticuatro años de haber publicado sus *Cinco libros* postreros Ambrosio de Morales, vuelve la Historia á dar noticia del SARCÓFAGO. Débese á un erudito, de bien encaminados pensamientos, incansable en manejar la espada y la pluma, y que, antes de alistarse en la milicia, estudió Humanidades con los Padres de la Compañía, en los colegios de Monterey y San Esteban de Ribas de Sil; Cánones y Leyes, en la Atenas de España, celebérrima universidad salmantina; y con el maestro fray Luis de León, cuanto de materia teológica y escrituraria gozaba por dicha en oir y aprender entonces el hombre de letras y el soldado. Con ello sabían no ser juguete miserable de pérfidos y envenenados extranjeros, de malsines y de gárrulos sofistas, y emplear dignamente el entendimiento, y derramar la hidalga sangre en el nombre de Dios y por la gloria de la Patria. Sirvió á las órdenes de los capitanes generales duque de Medina Sidonia y conde de Fuentes, en aquella venturosa edad en que nuestros guerreros, llenando todo el orbe de la tierra é inmortalizando los nombres de Aragón y Castilla, huían de entregarse á la pereza y al vicio durante las horas de forzada inacción y descanso, y esparcíanse (cual Gonzalo Fernández de Oviedo, D. Alonso de Ercilla, Miguel de Cervantes Saavedra, y tantos otros) con los más gallardos y fecundos ejercicios del alma. Diez y ocho años (1588-1606), en medio de la fatiga militar por mar y tierra, dedicó el buen de D. Mauro Castela Ferrer, que tal era el nombre de este soldado, á componer la voluminosa primera parte de su *Historia del Apóstol de Jesús Cristo, Santiago Zebedeo, patrón y capitán general de las Españas*, impresa por Alonso Martín de Balboa, en Madrid, año de 1610. Pues en el libro IV, capítulo XXIV, folio 481, escribe acerca del SARCÓFAGO lo siguiente:

«Trájole S. Genadio (el cuerpo de D. Alfonso III), y sepultóle en un rico sepulcro de mármol, que, *para de »aquel tiempo*, es el mejor de España. Cuando vino despues el moro Almanzor sobre León y Astorga, fué transladado »á Oviedo y puesto en la capilla del Rey Casto. El sepulcro quedó en la misma Iglesia de Astorga, y *está en la sa- »cristía*. Ambrosio de Morales hace mención dél, y tiene razón alabarle, que *bien parece obra de S. Genadio*. Dice »tiene epitafio, y que está errado; y es verdad todo esto. Gran admiración me causó este epitafio; y es de advertir »que está en la cubierta del sepulcro, la cual no es de mármol como el sepulcro, sino de piedra de grano, y la letra »está formada *muy á lo moderno*, y dorada. Reparando yo en esto, y comunicándolo con el Deán de aquella Iglesia, »y con el Canónigo Magistral y con otros capitulares de los más pláticos y ancianos della, me dijeron que aquella cu- »bierta del sepulcro *era moderna*, porque habiendo dejado grandes memorias en aquella santa Iglesia y hecho su sepul- »tura en medio del coro el obispo de ella D. Sancho de Aceves, en un grande y hermoso sepulcro de piedra, á donde »fué sepultado (murió en 1515),—viéndose que este sepulcro suyo ocupaba mucha parte del coro, le quitó el Cabildo »dél, y puso su retrato de bulto que estaba sobre él, sobre la puerta colateral de la Iglesia que responde al Mediodía; »dejando el cuerpo del dicho Obispo en el coro, adonde estaba, en su *sepultura, igual con el suelo*. Y no hallando »piedra que fuese apropósito para lo que se pretendía, *fué quitada la cubierta del sepulcro del Rey Magno, y puesta »sobre el cuerpo del Obispo*, adonde está con epitafio del mismo Obispo. Yo ví de propósito esta piedra, y es del largo

(1) Córdoba, por Gabriel Ramos Bejarano, 1586, f. 179, vuelto

» y del mismo mármol del sepulcro del Rey Magno: si tenía algun epitafio antiguo, al ponerle el del Obispo, se le » quitaron. Y esto es lo que hay en este particular; y no hay que hacer caso del referido epitafio que está sobre el » sepulcro del Rey Magno, como dice Morales, pues es muy moderno, y el que le puso no había hecho bastante averi- » guación del año en que había muerto el Rey Magno, ni aun de cómo se llamaba, segun se ve.»

En 1765 y en Madrid sacó á luz el maestro fray Enrique Flórez, con notas propias de su mucho juicio y diligencia, la *Relación del viaje que Ambrosio de Morales, cronista de S. M., hizo por su mandado el año de* 1572 *en Galicia y Asturias.* Aquí aprovechó la ocasión de ilustrar el pasaje relativo á nuestro SARCÓFAGO, valiéndose del testimonio de Castela Ferrer, contra algunos semieruditos de aquellas calendas, de esos que se desviven por embrollar y oscurecer la verdad, prontos siempre á combatirla y á poner en prensa el magín para defender y autorizar el error; los cuales admitían por moneda corriente el descomunal epitafio pintado á mitad del siglo XVI, y después, neciamente, abierto á buril con mejor intención que diligencia y tino.

¡Desgracia no pequeña en muchos antiguos monumentos, verse afeados por letreros que ofuscan y descaminan aun á críticos de merecido renombre! Dígalo si no, en la zaragozana cripta de Santa Engracia, el *sarcófago de los Diez y ocho mártires de Zaragoza*, donde sus caprichosas inscripciones (descoyuntadas, trastrocadas y borrajeadas en 1389 y en 1814, y de escritas con tinta negra abiertas á buril habrá cosa de veinticinco años) fueron parte á que fantaseara con ellas en 1737 el P. León Benito Martón, prior dos veces de aquel monasterio, nombres ignotos de bienaventurados; á que, en 1869, el caballero Juan Bautista D'Rossi, una de las glorias más altas de la arqueología cristiana, desatara, nunca sin fruto, los raudales de su ingenio clarísimo y vasta erudición, empeñado en interpretarlos por de apóstoles, patriarcas y santos, en cuya compañía dirigióse á las puertas del Paraíso el alma que animó los despojos yacentes en el rico marmóreo sepulcro (1); y á que el docto Hübner, mi afectuoso amigo, á pesar de haber sido patentizado por mí lo voluntario y moderno de tan absúrdos epígrafes (2), les haya hecho lugar en su muy lindo estudio intitulado *Inscriptiones Hispaniae Christianae* (3). ¡Oh, cómo difieren de las que audaz improvisó ignorante pincel, las inscripciones genuinas que abrió el cincel en lo antiguo! ¡Qué grato contemplar cómo, en ocho siglos, ni se interrumpe la tradición un momento! Bástenme, para evidenciarlo, dos obras de arte. Una, el sarcófago, inédito, de Pueblanueva, en cuya faja ó vivo superior se grabaron á principios del siglo III los nombres de los doce Apóstoles, y quizá el primitivo monograma de Cristo. Otra, el arca santa de Oviedo, tallada sobre plata, hacia el año de 1073, cuando reinaban Alfonso VI y su hermana D.ª Urraca, la de Zamora. En ambos monumentos cristianos explican los letreros lo que representa cada figura, sin embrollo, confusión, inexactitudes, ni enigmas (4).

Pero vuelvo al punto de que me distraje. A poco de haber mediado el siglo corriente hizo mención del SARCÓFAGO DE ASTORGA el Sr. D. José María Quadrado, perpetuando con tino y oportunidad la memoria del sitio en que pareció, y equivocándose cuanto al juicio histórico y artístico del monumento (5). Dice así: «En la primer capilla (de la » catedral), á la entrada de la nave izquierda, llama la atención un precioso sepulcro de mármol blanco, que siglo-

(1) Correspondencia autógrafa con el autor, de la que se publicaron en 1870 algunas especies.

(2) *La Ciudad de Dios*, revista católica, II, 103. *Monumento zaragozano del año* 312, *que representa la Asunción de la Virgen.* Opúsculo del autor: Madrid, 1870.

(3) Berlin, 1871, pág. 48.

(4) **Sarcófago de Pueblanueva.**—Hallóse cinco años ha, dentro de una cripta, en la dehesa de Santa María de las Albuheras, término de aquel lugar, á tres horas, ESE., de Talavera de la Reina; y á un kilómetro del Tajo, en su margen izquierda. No dista mucho hacia el Occidente la dehesa de Órbiga, que (al fundarse Pueblanueva en 1501) se decía Lórbiga, reteniendo algo del nombre y las ruinas de la carpetana *Ilúrbida*, colocadas en la misma orilla frontero de la desembocadura del Alberche. El sarcófago existe hoy en Talavera, casa de su dueño la señorita Doña Mercedes Delgado, y merecía honroso puesto en el Museo Arqueológico Nacional. Es de los más antiguos que poseemos, anterior al de Hellín sobre medio siglo. Sencilla la composición, esbeltas las figuras, bien plegados los paños, dando valientemente razón del desnudo; con naturalidad y elegancia variada la posición de manos, brazos y pies. El Salvador explica las Sagradas Escrituras, sentado en la cátedra, cuya tarima ó zócalo muestra de relieve en su frente como adornos arquitectónicos la cruz en forma de T, característica de los monumentos de los siglos II y III. La escena pasa delante de airoso pórtico sostenido por catorce pilastras, resaltando en el arqueado fondo, entre una y otra, un disco, no seguramente para servir de nimbo á la cabeza de cada Apóstol, aun cuando de tal aureola hay ejemplos antiquísimos, y en una pintura de Pompeya. Profanada la cripta, fueron destruidas á martillo las cabezas todas, y las manos y pies de entero relieve, y casi dos terceras partes del borde en que se abrió la inscripción. Un fragmento de ella ha aparecido en el suelo del subterráneo, y lo señalo con paréntesis cuadrado, así como tambien con redondo lo que racionalmente debe suplirse. Héla aquí:

SIMON CHANANEVS ❦ IACOBUS ALFEI ❦ THOMAS ❦ FILIPPVS (· *paulus* · *petrus* ·
* *ioannes* · *iacobus zebedei* · [*barto*LOMEVS] · *andreas* · *mat*HEVS· *thadeus*)

Arca Santa de Oviedo.—Véase Risco, *España Sagrada*, XVII, §§ 346, 347, 463 á 476; y Hübner, *Inscriptiones Hispaniae Christianae*, núm. 255.

(5) *F. J. Parcerisa, Recuerdos y bellezas de España.* ASTURIAS Y LEÓN. Madrid, imprenta de Repullés, 1855, pág. 422.

» ha fué descubierto, dicen, en el pueblo de San Justo, sobre el camino de León; y que no dudáramos clasificar entre » *las más exquisitas joyas de la antiguedad pagana*, *por la belleza de las figuras y por el admirable conocimiento* » *del cuerpo humano que en los desnudos se advierte*, sino representaran pasages bíblicos más bien que mitológicos, » distinguiéndose hacia el centro Adán y Eva, *en medio de venerandos personages.* Cúyo fuese este entierro, escul- » pido sin duda, apesar de su carácter cristiano, antes de la degeneración de las artes del Imperio, y qué ilustres » despojos fué destinado á custodiar en siglos muy posteriores, *como era á la sazón de costumbre*, no se puede averi- » guar, *ya que es gratuita enteramente la suposición de haber contenido en depósito las cenizas de Alfonso III,* y » absurdo y de ninguna fe el epitafio con que se la pretende autorizar.»

Apesar de los entusiastas y exagerados elogios del juicioso Ambrosio de Morales y del diligente Quadrado, nadie se tomó nunca la molestia de explicar y descifrar la escultura, ni hasta ahora habían querido hacérnosla conocer el dibujo ni la fotografía. Guiándome yo, á fines de 1866, por un rasguño de persona muy distinguida en bellas artes y letras (tomado á escape y quizá con ánimo alucinadamente prevenido), cuando en los *Monunmentos Arquitectónicos de España* escribí sobre sarcófagos cristianos españoles anteriores á la invasión de los pueblos bárbaros del Norte, aventuré la especie de figurar nuestro mármol la Asunción de la Virgen, allí donde á toda luz representa el Sacrificio de Abrahán. Tamaño absurdo alcanzó más publicidad que debiera, reproducido mi trabajo en el *Bulletin Monumental* de Mr. Caumont; pero tan pronto como vino á Madrid el sarcófago (no sin contradicción del venerable cabildo catedral de Astorga), á fines de 1869 (1), me apresuré á confesar el involuntario yerro y desvanecerle, así en mis artículos de *Bellas artes cristianas*, insertos en *La Ciudad de Dios*, *revista católica*, *científica*, *literaria y artística* (por Abril y Mayo de 1870, número 2 y siguientes, tomo II, pág. 104), como en el más estudiado opúsculo que publiqué seis meses adelante, con el nombre de *Monumento zaragozano del año* 312, *que representa la Asunción de la Virgen.*

He creido necesario juntar y resumir aquí todo lo importante que se ha escrito respecto del SARCÓFAGO ASTURICENSE, á fin de que no se extravíe la opinión de artistas y arqueólogos, pronta y fácil á perderse y esterilizarse, como agua contenida en inmenso depósito, afanosa de escapar y desaparecer por el primer resquicio ó grieta del terreno ó de la valiente muralla.

Quede sentado el hecho de que el SARCÓFAGO DE ASTORGA, monumento cristiano labrado en el primer tercio del siglo IV (como se demostrará), fué descubierto hacia el X, ó conservado hasta entonces, apesar de vándalos, suevos y godos, árabes y africanos, en el pueblecito de San Justo de la Vega; y que, desde 910 hasta 983, guardó en la catedral de Astorga los mortales despojos del Rey Magno D. Alfonso III.

La altura de este arca marmórea es de 0^{m},74; su ancho, por el frente, 2^{m},45; y por el costado, 0^{m},81.

IV.

¿Con qué representaciones ó historias nos brinda este relieve? Ninguna de ellas es *la mujer adúltera*, ni tampoco *la del flujo de sangre*, cual una vez dijo y enmendó otra el doctísimo Ambrosio de Morales; ni todos los personajes figurados allí son *venerandos*, como indica el Sr. Quadrado, sin recordar seguramente la escena á que alude el segundo grupo.

En seis, con otros tantos asuntos, hállase distribuida la escultura, muy conocidos todos ellos y frecuentes en los sarcófagos cristianos primitivos de Roma; á saber: I, la *Resurrección de Lázaro;* II, la *Negación de San Pedro;* III, *Moisés hiriendo la roca de Horeb;* IV, *Caida y castigo del hombre;* V, la *Multiplicación de los panes;* y VI, el *Sacrificio de Abrahán.* Veámoslos.

I. RESURRECCIÓN DE LÁZARO.—Se ha inspirado el artífice en las palabras del Evangelio de San Juan, capítulo XI:

(1) *Memoria que presentan al Excmo. Sr. Ministro de Fomento, dando cuenta de los trabajos practicados y adquisiciones hechas para el Museo Arqueológico Nacional, cumpliendo la comisión que para ello les fué conferida, D. Juan de Dios de la Rada y Delgado, catedrático de la Escuela y jefe de tercer grado del Cuerpo facultativo de archiveros, bibliotecarios y anticuarios, y D. Juan de Malibrán, oficial de primer grado.* Madrid, 1871, pág. 37.

«Y en llegando María donde estaba Jesús, y viéndole, cayó á sus pies y le dijo: Señor, si hubieras estado aquí no »habría muerto mi hermano. Jesús, cuando la vió llorando, y á los judíos que con ella venían, llorando también »gimió en su ánimo y se turbó á sí mismo. Y vino al monumento, que era en cierta gruta, con una losa sobre- »puesta; mandó quitarla; y mirando al cielo, dijo: Padre, gracias te doy porque me oiste. Y con voz grande »exclamó: Lázaro, ven fuera.» En nuestro mármol, sin barba el Señor, muestra desnuda la cabeza, rizado el cabello, calzados los pies, vistiendo túnica de mangas, y con el palio terciado al brazo izquierdo. Una vara en su diestra mano hiere el frontón del sepulcro, en tanto que presenta con la izquierda el rollo ú libro de la Ley, para significar de este modo así el poder que le fué dado, como la enseñanza y doctrina de sus acciones todas: *coepit Iesus facere, et docere* (1). Abraza su pie derecho María, hermana de Lázaro, la cual tiene con el peplo cubierta la cabeza. Lo que á su lado semeja altar, es la puerta del monumento ó sepulcro, abierta ya, cuyo frontón, sostenido por pilastras corintias, adornan los ramos y lazos de una corona de laurel. Han sido arrancadas de allí la primera pilastra del monumento, y la figura, aislada también, de relieve entero que representaba á Lázaro, el cual, fajado á guisa de momia egipciana, debía sin duda ninguna aparecer en ademán ya de salir afuera; pero queda todavía un fragmento con los pies del muerto cuatriduano, asidos al umbral de la puerta. Detrás del Redentor, dos judíos se miran llenos de asombro.

La pintura ofrécenos este mismo pasaje en las catacumbas de Roma: por dos veces, pintado al fresco, de solo claro-oscuro, en el cementerio de San Calisto, junto á la vía Ardeate; de colorido, en el de Santa Priscila, inmediato á la nueva vía Salaria, haciendo ostentación de rubios cabellos el muerto de Betania, y siendo rubios también los del Salvador, que se dilatan en ondas por sus hombros: datan nada menos que de los siglos I, II y III, estas tres obras del arte cristiano primitivo. Otra antiquísima se conserva en el Museo Vaticano, hecha de líneas encarnadas. Igualmente representa la resurrección de Lázaro el mosáico de la cripta de San Proto y San Jacinto, en el cementerio de San Hermes, sobre la referida vía Salaria; y en fin, el precioso bajo-relieve del sarcófago que llaman de San Simón y Judas, en la cripta de la iglesia de San Juan *in Valle*, de Verona, también monumento de la primera edad artística del cristianismo. Quien guste de apurar la materia, engólfese en las excelentes publicaciones de Aringhi (1651), Buonarroti (1698), Boldetti (1720), Bottari (1737), Marchi (1844), y Perret (1851), con tan vivo deleite como provecho.

Reproducen esta misma escena de Lázaro nuestros antiquísimos cristianos sarcófagos españoles, de Santa Engracia, en Zaragoza (año 312); de San Félix, en Gerona (330); y los dos de Layos, así el que adquirieron las monja. toledanas de Santo Domingo el Real, como el que guarda nuestra Academia de la Historia en su Museo (330 y 408).

II. NEGACIÓN DE SAN PEDRO.—«De lejos siguió Pedro á Jesús hasta la casa del pontífice Caifás; y entre los »esbirros, se puso á calentarse al fuego que ardía en medio del atrio. Miróle con atención la portera, y exclamó: »Éste con él estaba. Mas él lo negó diciendo: Mujer, no le ví jamás. Poco después, reconociéndole uno de los siervos »del Pontífice, dijo: Pues tú de ellos eres. Replicó Pedro: Hombre, mira que no soy. Y pasada como una hora, afir- »maba con insistencia otro: No cabe duda, con él estaba, porque es galileo. Pedro repuso: Hombre, no es lo que »dices. Y en el mismo instante cantó el gallo; y volviéndose el Señor, miró á Pedro» (2). Hé aquí precisamente la historia que figura este grupo del SARCÓFAGO, y que se halla igual en varios de la Ciudad eterna, como también nos brindan con ella el de Santa Engracia, en Zaragoza, y el de San Félix, en Gerona. «Tú de ellos eres;» y San Pedro, todo lleno de susto, negando, y aterrándose al mirar á Jesús. Debe notarse que, labrada hacia el año 330, poco más ó menos, esta escultura, retrata al príncipe de los Apóstoles calva la frente y con la barba poblada y crecida; y que ocho años después falleció Eusebio de Cesarea, dejando escrito que se conservaban todavía retratos de San Pedro y San Pablo, fidelísimos, obra de artífices gentiles á quienes los mismos Apóstoles habían convertido á la fe verdadera: importante afirmación comprobada por frescos, mármoles y bronces de los siglos I y II. Nicéforo Calisto, que gastó la vida en revolver códices y examinar miniaturas en las Bibliotecas de Constantinopla, hasta su muerte en 1305, asegura, cuando trata *De las imágenes y tradiciones antiguas*, que San Pedro era fornido y corpulento, pobladísimas y ensortijadas su cabellera y barba, pero cortas; redondo el rostro, las facciones un si es no es vulgares, arqueadas las cejas y la nariz larga y aplastada en la punta. Muy diferente semblanza nos da de San

(1) *Actus Apostolorum*, I, 1.
(2) San Lucas, XXII, 54, 61; San Juan, XVIII, 17, 26.

Pablo: pequeño de cuerpo, cargado de espaldas, el rostro con blancura agradable, en el cual las arrugas solamente descubrian la edad. Su cabeza, chica; despejada la frente; en la viveza de sus ojos resplandecía graciosa y muy apacible lumbre; las cejas caian haciendo sombra á la vista; la nariz, larga, sin deformidad; la barba, espesa y prolongada, no menos encanecida que el cabello. Su presencia y porte, enfermizos y delicados. Ni más ni menos que él lo advirtió de sí propio en la segunda epístola á los de Corinto: *Praesentia corporis infirma*. El Crisóstomo dijo en la *Homilía de los príncipes de los Apóstoles*: «Pablo era de tres codos.» Y no hay que tomar en cuenta la caricatura del *Philopátor* (que falsamente se atribuyó á Luciano y con error fué incluido entre sus obras), porque ya Gésner reparó no poder recibirse como del Apóstol, y los modernos la creen burla de un fanático pagano del siglo II contra San Ignacio el mártir.

Que, segun la tradición más constante y exacta (y segura, á no dudar) de la Iglesia Romana, las principales señas iconográficas del retrato de San Pedro fueron, hermosa, corta y bien poblada cabellera, barba crespa y recortada; y las de San Pablo, larga barba y calva frente, han sostenido con ardor Filipo Buonarroti en 1698, el egregio Polidori en 1834, y el caballero Juan Bautista D'Rossi en 1867. Mas el esclarecido P. Garrucci, S. I., encontrándose orillas del Tíber con imágenes antiquísimas de ambos Apóstoles, no sujetas á semejante regla, vino en 1858 á concluir que la Romana Iglesia debió poseer de cada cual dos fieles retratos, hechos en diversa época, y por ello diversos en la forma; de donde resultó que unos artífices representasen joven á San Pedro, y otros anciano ya. «Por demás ingeniosa y no desprovista de fuerza,» llama á esta nueva y conciliadora opinión el sabio D'Rossi; pero, sin intentar mover contienda con el doctísimo jesuita, dice, que se halla resuelto á seguir la vulgar sentencia de los arqueólogos antiguos.

Los monumentos comprueban esta variedad, no hay duda. Paulo Aringhi (1651-1659) dibujó sobre veinte romanos sarcófagos donde, por regla general, vemos al Príncipe de los Apóstoles, con abundantes y rizados cabellos, crespa y recortada barba; y (sino recuerdo mal) solo tres le figuran calvo.

Para el doctísimo Aringhi fué muy notable el sepulcro marmóreo de Junio Basso, esculpido el año de 359, reconociendo acertadamente en la segunda, é imaginando (*nisi fallor*, escribe) en la última de sus diez representaciones bíblicas, á San Pedro: allí en la *Negación*, aquí yendo á la *Prisión*; allí joven y de poblada cabeza, aquí anciano, calvo y encorvado. Séame lícito ver en aquel anciano á San Pablo llevado á degollar: un esbirro ase de los cordeles que sujetan atrás las manos del Apóstol; un soldado, con la espada desnuda, va delante guiando; y entre el verdugo y el mártir, álzanse dos victoriosas palmas.

Sin embargo (y nótese bien), los escultores, en un mismo pasaje, pero en sarcófagos diferentes, ahora en la *Negación de San Pedro*, ahora en la *Degollación de San Pablo*, lo mismo siguieron que trocaron alguna vez las señas iconográficas de ambos Apóstoles, comunmente recibidas (1). Cuanto á los vidrios orbiculares, con imágenes de santos perfiladas de oro, puede decirse que no existe regla iconográfica ninguna (2): quién nos presenta juntos, calvo á San Pedro y con la cabeza poblada á San Pablo; cuál, de contrario modo; cuál, de la misma suerte á los dos, y cuál de otra. De las pinturas murales, puede asegurarse lo propio (3). La estatuaria reprodujo las más verdaderas señas iconográficas, y de ello es prueba insigne la colosal estatua de bronce de San Pedro, sentado, que donó San León Magno á la constantiniana basílica Vaticana, en el año 445: imagen que algun audaz y menguado escritor soñó ser transformación del Júpiter del Capitolio.

Entremos por la Edad media. El códice griego de la *Topografía cristiana*, iluminado á fines de la octava centuria ó principios de la siguiente (existe en la Biblioteca del Vaticano), pinta calvos y de larga barba á los dos Apóstoles. Pero donde, á no dudar, se guardó la tradición fidelísima de los retratos verdaderos á que alude Nicéforo, es en la tabla griega del siglo X, llevada á Italia, y que nos dió dibujada el autor de la *Storia dell'arte*, en la lámina 85. Siguieron versión diversa los frescos de la iglesia de San Urbano *alla Caffarella*, cerca de Roma, obra de una escuela griega, establecida en la ciudad del Tíber, á principios de la centuria XI; representando allí el hermano Bonizzo, en el año de 1011, á los dos Apóstoles con el cabello cortado á la romana. Vuélvese al primer sendero en el tabernáculo del altar mayor de San Juan de Letrán en la Ciudad eterna, labrado hacia la segunda mitad del siglo XIV; y con

(1) Aringhi, I, 167 y 195.
(2) Aringhi, II, 193.—R. P. Rafael Garrucci, *Vetri ornati di figure in oro, trovati nei cimeteri dei Cristiani primitivi di Roma.* Roma, 1858.
(3) Aringhi, I, 278. — II, 126.

ello también se conforman allí los bustos de San Pedro y San Pablo, fastuosamente esculpidos por Cesello y que el Rey de Francia Carlos V, el Sabio, donó al papa Urbano V, año de 1369. En el de 1425 y durante el pontificado de Martino V, adornóse el pórtico de la antigua basílica vaticana con pinturas del entierro y exhumación de ambos Apóstoles, figurándolos calvos en una parte, mas no en la otra (1). Pero en cuanto aparece la Edad moderna, calvos ambos, aunque á San Pedro con un mechón sobre la frente, y siguiendo la tradición de que sea rizada y corta su barba, muy diferente de la del otro Apóstol, nos ofrece sus cabezas el sello de plomo del Sumo Pontífice León X (1513-1521). Fuera de Juanes (1523-1579), pintaron calvo al Príncipe de los Apóstoles, Émpoli (1554-1640), en *La Oracion del Huerto;* el Guercino (1590-1666), en *La Prisión;* y Van-Dyck (1598-1642), en *El Prendimiento de Cristo.*

En resolución, favorecen el aserto conciliador del P. Garrucci no pocos monumentos; y en apoyo de la tradición iconográfica primitiva que sustenta D'Rossi, están así el medallón de bronce con las cabezas de San Pedro y San Pablo, labrado entre los años 220 y 230 (imperando Alejandro Severo), descubierto en el cementerio de Domitila á principios del siglo anterior, y existente ahora en el Sacro Museo de la biblioteca del Vaticano (2); como el sarcófago que pareció al abrir los cimientos de la nueva basílica, llevado luego á la *Villa Pamphili*, en cuyo costado derecho resalta una pilastra jónica con el gallo encima, interpuesta entre Cristo y San Pedro. Esta escultura sepulcral, la más gallarda y quizá la más antigua de su clase, estímase por de la primera edad del cristianismo.

Al dibujar la *Negación de San Pedro* el escultor de Astorga, valióse de los modelos que sirvieron para dos urnas sepulcrales descubiertas en los cimientos de la referida basílica, para otras dos del cementerio de Santa Inés, y para la del siglo IV, que hallada al abrir las zanjas del tabernáculo en San Pablo extramuros de Roma, hoy llena de gozo al nuevo museo de Letrán; bien que en alguna de ellas, no sujeta con la mano el Apóstol el libro de la Ley, que llevan todos los Apóstoles en la de Probo y Proba (371) y en otra del mismo Vaticano (3).

Las figuras nobles en el sarcófago asturicense visten larga túnica y manto, y defienden los pies con sandalias; mientras los siervos de Caifás llevan túnica corta, sujeta á la cintura, cogen el reducido manto con fibulas sobre el hombro, hacen ostentación de holgadas bragas unidas al calzado, y abrigan con bonetillo su cabeza. El calzón ajustado fué propio de las amazonas, de los persas y de varias naciones orientales, cual lo dice el gran mosáico de Pompeya, que representa la batalla del Isso; los pantalones flojos distinguían á las gentes del Norte, según Ovidio y Lucano; y á frigios y asiáticos, en testimonio de Eurípides. Pero desde Alejandro Severo los soldados romanos usaron ya de bragas, como Lampridio asegura, y testifica el arco de Constantino. Bragados nos ofrecen por distintivo la antigua pintura y escultura á los personajes extranjeros.

III. Moisés hiriendo la roca de Horeb. — Salta impetuosa el agua en raudal copiosísimo, y ansiosos y arrodillados beben de ella dos muchachos cubiertos con sendos bonetes. Alza su cabeza Moisés, como en acción de gracias; pero la mano derecha, con que asía la vara indicativa de poder, se halla rota: no así la izquierda, en que muestra el rollo de la Ley. Dos figuras, barbada la primera y lampiña la segunda (como sucede en casi todas las escenas del sepulcro), manifiestan su asombro detrás del Patriarca.

Las urnas de Hellín (283), de Santa Engracia de Zaragoza (312), y de San Félix de Gerona (330), esculpen lo mismo.

IV. Caida y castigo del hombre. — A uno y otro lado del árbol (del cual solo queda la copa y un soporte del tronco), Adán y Eva cubren su desnudez con ambas manos y desmesuradas hojas, historia que las artes cristianas se apresuraron á recordar en las catacumbas de Santa Inés, y con lineas rojas en frescos antiquísimos que guarda el Museo Vaticano, y en un muy lindo sarcófago de Verona. Ofrécennosla también la urna de los Diez y ocho mártires de Zaragoza (312), y las dos de Layos (330 y 408); solo que en estas dos últimas y en la de Astorga, no se ve á la serpiente, por haber querido significar el artífice que el enemigo del hombre le abandona en cuanto le engaña y precipita.

V. La multiplicación de los panes. — «Subió Jesús á un monte, y sentóse allí con sus discípulos. Y como mirase » en derredor y viera tan grande muchedumbre de gente, congregada para oir su palabra, dijo á Felipe: ¿En dónde » compraremos panes para que éstos coman? Decíalo para probarle, pues bien sabía lo que le tocaba hacer. Res» pondió Felipe: Doscientos denarios no bastan para comprar pan y dar á cada cual un pedacillo. Repuso luego

(1) Aringhi, I. 278.
(2) Boldetti lo publicó el primero en 1720
(3) Aringhi, I, 195, 197. — II, 73

» Andrés, el hermano de Simón Pedro: Aquí hay un muchacho que tiene cinco panes de cebada, y dos peces. Pero ¿qué » es ello para alimentar á tantos? Jesús dijo: Cuidad que todos esos hombres se sienten. Hiciéronlo así, hasta en » número de casi cinco mil, sobre la yerba en que abundaba aquel sitio. Jesús entonces tomó los panes, y habiendo » dado gracias, fué distribuyendo de ellos, como de los peces también, entre las turbas, cuanto querían. Fué saciada » la muchedumbre; y de las sobras de los cinco panes de cebada, aún llenáronse hasta doce canastos» (1).

El artífice ha hecho que descanse la izquierda del Señor sobre los cinco panes puestos dentro de un cuenco, sostenido por Andrés, y que el mismo Señor vaya con la derecha colmando sin esfuerzo ninguno los cestillos que le presenta Felipe; los cuales, con misterio quizá, suben ya á siete en el relieve. Idéntica aparece la escena, como trazada á vista de un modelo común y hacia los mismos días, en nuestras urnas sepulcrales de Gerona y de Layos; y singularmente en la bellísima que enriquece el nuevo Museo de Letrán, descubierta no hace mucho al abrir los cimientos para el altar mayor de San Pablo, extramuros de Roma.

VI. El sacrificio de Abrahán. — La mano del Eterno (ésa es la que entre nubes da claramente el mármol) detiene la cuchilla del padre de los creyentes, resuelto con maravillosa obediencia á inmolar en holocausto á su hijo único; y un cordero, que aparece á deshora detrás del Patriarca, hace que se logre y perfeccione el sacrificio. Han sido rotos el brazo derecho y la mano izquierda de Abrahán, que sostenía el libro de la Ley; así como un pie y la cabeza de Isaac, cuyos brazos atados á la espalda, por lo muy mal tratados, apenas se conocen. Nuestro divino Redentor, con el libro de las Escrituras en la siniestra mano, y detrás del cordero, que místicamente le representa y simboliza, sujeta asimismo el levantado brazo del Patriarca.

La pintura al fresco, en la catacumba de los santos Thrasón y Saturnino, cerca de la nueva vía Salaria, en Roma; y la escultura, en el antiquísimo vaso cilíndrico del Museo Real berlinés, y en nuestros sarcófagos de Hellín y de Layos, aciertan con el de Astorga en dar todo realce á tan bello asunto. Complétase en la urna asturicense, con el símbolo admirable de Jesucristo, cordero de Dios que quita los pecados del mundo.

V.

Veamos ahora qué simbolizan estos seis pasajes bíblicos del sepulcro de Astorga. En Lázaro, la resurrección de la carne; en Pedro, el miedo á las persecuciones y á la muerte, que atierra los nobles propósitos y lozanos bríos del discípulo más vivamente enamorado de su Redentor y Maestro; en la roca de Horeb, la fe, que aun del más endurecido pecho, saca raudales vivíficos de amor; en la multiplicación de los panes, la divina Providencia, solícita siempre de lo que verdaderamente necesitamos; Adán y Eva recuerdan nuestra muerte por el pecado; así como el sacrificio de Isaac y el Cordero de Dios, nuestra resurrección é inmortalidad, por medio de la gracia. Fidelísimas historias y elocuentes símbolos, combinados felicísimamente para dilatar el alma con la hermosura de la fe, de la esperanza y de la caridad, en el primer siglo de la paz de la Iglesia.

El artífice no vivió ni en el primero ni en el segundo de nuestra era, porque entonces apenas existía, puede decirse, la escultura cristiana, prestándose con suma dificultad el bulto demónico del arte pagano á la idealidad de la verdadera naciente Religión. A los sentidos, que no al alma hablaban entonces las calles de las fastuosas tumbas en Atenas y Pompeya; en Roma, los sarcófagos que ostentan ya la fabula de Niobe y sus hijos, ya la de las Amazonas, ya genios entre candelabros, festones y guirnaldas, ya caprichosos juegos de tritones ó nereidas; en Tarragona y Barcelona los que figuran la caza del león, el robo de Proserpina, y otros pasajes mitológicos; y en Husillos (ahora en el Museo Arqueológico Nacional), el sarcófago lindísimo con la muerte de Agamenón, escultura sobre que he discurrido largamente.

Durante la primera y segunda centuria, blanco de furibundas persecuciones los cristianos, seguían unas veces la antigua costumbre de quemar los cadáveres y depositar en urnas las cenizas, y otras veces se esmeraban en que los cuer-

(1) San Juan, vi, 3 — 13.

pos muertos volviesen á la tierra, de donde habian salido. Acogíanse para sus juntas, y para librarse de la vista de sus tiranos y verdugos, á las cavernas y grutas, de profundas y torcidas vueltas, ó labrábanlas de propósito. Allí tenían la iglesia y el cementerio (voz griega que significa *dormitorio*, con alusión al sueño feliz de los justos); de suerte que la iglesia y el cementerio venían á ser para los fieles una cosa misma, donde habitaban vivos y reposaban difuntos. Con razón, al comenzar el santo sacrificio de la Misa, pedía al Señor el sacerdote que le perdonase todos sus pecados, por los méritos de los santos cuyas reliquias descansaban allí: *per merita sanctorum tuorum*, *quorum reliquiae hic sunt*.

Ornábanse con varias hileras de árculas ó nichos las paredes en las catacumbas, y sobre la cubierta de ellos aparecian escritas muy tiernas salutaciones, como «Descansa en paz, Vivas en Cristo, Ve á Dios, No ha muerto, vive en las estrellas, Creyó en un solo Dios, Sea con tus santos en la eternidad, Espera, Duerme el sueño de los justos:» ó se grababa la palma ó la corona del mártir, ó el monograma de nuestro Redentor. Era, pues, dice un insigne italiano, el aspecto de aquellas galerías, como el de una biblioteca donde la muerte custodiara sus obras. Ni faltaron elocuentísimas inscripciones, tales como estas: «Marcela, y quinientos cincuenta mártires de Cristo; Ciento cincuenta mártires; Treinta, imperando Trajano» (el bueno). Pero recordemos la del benéfico Alexandro: «En odio recibió la paga del Emperador Antonino el Piadoso; y por hincar la rodilla ante Dios verdadero, fué llevado al suplicio. ¡Oh infelicísimos tiempos: ni en las cavernas logramos vivir seguros! ¿Qué infelicidad comparable á la de nuesta vida? Pues mayor aún la de nuestra muerte, que ni los amigos ni los parientes pueden sepultar nuestros despojos.»

En los veinte últimos años del siglo II tuvo tregua la feroz matanza; y varios próceres cristianos mandaron labrar para sí en las catacumbas muy costosas cámaras sepulcrales, pintados los techos y las paredes con bellísimas figuras gentílicas y de historia sagrada; no teniendo escrúpulo en que se aprovechasen allí sarcófagos debidos al cincel pagano, donde campeaban luchas de gladiadores, cupidillos, bacanales, y escenas mitológicas. En alguna bóveda, animoso pincel representó monstruos femeninos, mitad mujer y mitad caballo, que amamantan á otros iguales, ó que llevan sobre la espalda á una bacante, ó abrazados á gallardo mancebo gozan en hacer resonar el címbalo y la lira. En un compartimento, las ninfas sostienen amorosa flecha, el tirso, el escudo, ó balsámica urna; aquí, Orfeo amansa las fieras con su cítara; más allá, en victoriosos carros ostentan palmas y coronas los héroes; Moisés hiere la peña; David dispara la honda; á Daniel respetan los leones; el Buen Pastor recoge la oveja perdida; y Jesús nos da el cáliz de su sangre en la última cena. Uno mismo el pintor, aprovechó bocetos paganos en las catacumbas cristianas, y vice-versa: de lo cual es vivo testimonio el sepulcro de los Nasones, donde á vueltas de Alcestes y Admeto, y del Robo de Europa, nos sorprende el Buen Pastor, y en cuatro ángulos airosas cruces hechas de lozanas rosas y flores.

El dogma de la resurrección de la carne, y la contemplación de haber sido depositado el cuerpo del Redentor en un sepulcro abierto en peña viva, fué parte á que varios cristianos ricos, sobre todo en España desde el segundo siglo hasta muchos después, abriesen en las rocas sus tumbas. Las cuales son verdaderos ataudes, angulares unos, curvilíneos otros, y mixtos los más, dibujando en cierta manera la cabeza y el fajado cuerpo, ó trazando en lineas rectas el hueco para la cabeza y los hombros. Existen con cruces y signos cristianos, en Trillo (Guadalajara), según el señor de la Rada y Delgado; y en Elorrio (Guipuzcoa), según el Sr. Zóbel; y parte vistas por mí, y parte inventariadas por mí, en fe de testimonio seguro, los tiene Cataluña, en San Pedro de Caserras, Badalona y San Miguel d'Erdol; Valencia, en Játiva; Murcia, en Monteagudo; Almería, en Vélez-Rubio: Jaén, en San Julián, orillas del Guadalquivir; en la dehesa de los Escoriales, término, y á tres leguas de Andújar, dentro de Sierra-Morena; y en el cerro de las sepulturas, de allí no muy lejano: Granada, en Loja; Sevilla, en Osuna; Toledo, junto al castillo de San Cervantes; Madrid, en Perales de Tajuña y Colmenar Viejo; Palencia, en Quintanilla de Corvio; Burgos, en Tártales de los Montes; y Vizcaya en Durango. Estimo craso error suponer célticas semejantes sepulturas.

Ni es pequeño tampoco el de paganizarlo todo, y no ver á derecha é izquierda sino inscripciones y monumentos gentílicos. Si Tertuliano (que nació el año de 160 y murió el de 245) afirma que «todos los pueblos, términos y diversas naciones de las Españas eran inaccesibles para la romana influencia, pero súbditos y vasallos de Cristo, *Hispaniarum omnes termini et diversae nationes inaccessa loca Romanis, Christo verò subdita,*» ¿es posible que entre nosotros se hayan perdido todas las cristianas memorias sepulcrales de aquel tiempo? ¿No estarán confundidas con las gentílicas por los epigrafistas y críticos? La buena fe y el amor á la verdad exigen no decidir con precipitación y arrogancia, en la clasificación de monumentos dudosos. A las ciudades y clero de Mérida, León y Astorga escribió en 254 San Cipriano la famosa carta relativa al proceso fulminado contra los obispos Basílides y Marcial; la cual nos

dice cómo, entre los cargos por que se privó á Marcial de su silla de Mérida, fué el de asistir á convites y reuniones de los idólatras, y haber sepultado á sus propios hijos en lugar y con los ritos profanos: *Filios in eodem collegio exterarum gentium more, apud profana sepulcra depositos et alienigenis consepultos.*

Había, pues, sin disputa sepulcros y cementerios cristianos en España, diferentes y apartados de los de los idólatras á mitad del siglo III, y los había desde mucho antes de finalizar el siglo anterior. A los años desde 180 á 200 pertenece indudablemente, en las ruinas de *Cástulo* (Cortijos de Cazlona, á la margen derecha del Guadalimar), la piedra sepulcral de *Chrisis* (1), que figura cierta manera de pórtico, sostenido por dos pilastras estriadas, de orden compuesto; en el tímpano, la imagen de Cristo, Buen Pastor (éso es lo que, estudiando la escultura con atención, descubre el ojo bien ejercitado, apesar de lo maltratada que se halla); á los lados sendos pavos reales; sobre los extremos del frontón, pequeños triángulos con flores; y dentro de la hornacina, el retrato de Chrisis, de medio cuerpo, cruzadas sobre el pecho las manos. El Buen Pastor, y las palomas y los pavones, fueron evidente símbolo de los primeros cristianos, y gala y ornato peculiar de sus cámaras sepulcrales. Díganlo si no las catacumbas de Priscila, San Calisto y San Saturnino en Roma, San Genaro en Nápoles, y de Siracusa, en Sicilia. El pavón de Juno, ¿quién lo ignora?, destinado á la apoteosis de las Emperatrices, mientras lo estaba el Águila de Júpiter para la de los Emperadores, fué uno de los emblemas que sugirió la prudencia á los hermanos en la fé, para darse á conocer entre sí. El pavón pierde su cola hermosísima en el invierno, y vuelve á renovarla con más vivos colores en la primavera; y su carne teníase entonces por incorruptible: símbolo bello que advertía cómo ha de resucitar la nuestra para no corromperse jamás; y cómo las espléndidas plumas de este ave, desplegadas en arco, nos han de recordar el iris, que después del diluvio puso Dios sobre las nubes por firme señal de su alianza.

La paloma era otro de los signos característicos de los primitivos cristianos. Los cuales, como reparó Boldetti, hubieron de prodigarla sin medida en anillos, lámparas, sepulcros, pinturas y mosaicos, habida contemplación seguramente á que Dios hizo intervenir la paloma en los más altos misterios: nada menos que descendiendo el Espíritu Santo en forma corporal de paloma, sobre la cabeza de Jesús, cuando el Precursor le bautizó en las aguas del Jordán. Nuestro divino Redentor propuso á la paloma como emblema de santa simplicidad. Y así la primitiva Iglesia vino á estimarla jeroglífico de la inocencia y de la pureza, de la humildad y mansedumbre. Pero, lo que es más todavía, simbolizó en ella alguna vez al mismo Cristo, ya como fuente perennal de aquellas virtudes, ya porque el nombre griego de la paloma, περίστερα, da igual suma que las dos letras Α y Ω en quien se personificó á nuestro Señor, reconociéndole principio y fin de todas las cosas. Prudencio figura también á Cristo, en la paloma poderosa que vence al buitre carnicero, Luzbel. Con la paloma, bebiendo en una fuente, se designó al cristiano regenerado por el bautismo y por la Sagrada Eucaristía. Varios monumentos que han llegado á nosotros, ofrecen juntas doce palomas; y San Paulino escribió que representaban á los doce Apóstoles. Yo poseo un anillo de bronce, descubierto en el cementerio de Sierra Elvira, donde campea la cruz con sendas palomas á los lados. Pero la intención y sentido moral con que más generalmente pintaron y esculpieron la paloma los primeros cristianos, fué para indicar la paz, recordando que apareció mensajera de ella despues de las aguas del universal diluvio. Por eso la llama Tertuliano: «Desde el principio, constante pregonera de la divina paz.» Dibujábanla cerniéndose sobre el horno de Babilonia para infundir paz en los tres mancebos, hacerles prorumpir en alabanzas á Dios, quitar su poder á la llama abrasadora, y desconcertar á Nabucodonosor, monarca impío. Una lámpara de bronce, en nuestro Museo Arqueológico Nacional, muestra la paloma sobre la cruz, aludiendo á las palabras de San Pablo, de que «nuestro divino Redentor, pacificó por la sangre de su cruz todas las cosas, lo mismo las de la tierra que las que están en los cielos;» es decir, reconcilió al hombre con el ángel. En los sepulcros hacía las veces de la fórmula «Descansa en la paz del Señor.» Son, pues, cristianas y abiertas en el siglo II las piedras sepulcrales castulonenses de Cánula y de Cayo Galio Valeriano, liberto de Maco, esta última llevada á Baeza (2), donde sobresale entre otros significativos emblemas cristianos, el de la paloma. En fin, un mármol encontrado cerca de Baños, en la provincia de Jaén (3), puesto sobre la sepultura del niño Cártulo, nos trae sin querer á la memoria el *Diógenes fossor*, de la romana catacumba. Pero de todo ésto discurro en otra lugar, con más justificado estudio.

---

(1) Hübner, 3289.
(2) Hubner, 3288 y 3303.
(3) Hübner, 3258.

VI.

Imperando Septimio Severo (193-211), conserva todavía restos de grandeza y vigor el arte, aunque desnudo de su antigua incomparable corrección y belleza. Pero cuando Elagábalo, sacerdote de Mitras, sube al trono de los Césares, la composición artística se embrolla con asuntos al parecer incoherentes, por el empeño estéril que acosa entonces á los gentiles, de que el paganismo hable como el cristianismo al espíritu, cuando solo podía lisonjear la materia. El arte cristiano habíase limitado hasta aquí á emblemas y símbolos sencillos, durante los siglos I y II; pero ya no le basta, y al comenzar el III se divorcia de la escultura gentílica, írguese con idealidad y vida propias, y sin abandonar en la forma las tradiciones arcaicas, acierta á expresar el espíritu de la verdadera Religión. En tanto que, ansioso de filosofar, el escultor pagano labra el sarcófago de Prometeo y las Moiras ó Parcas, ó dispone el frente de las tumbas con la apariencia de la fachada de un templo, ó de un pórtico, ó de un cuadro sostenido por columnas ó pilastras, para encerrar, colocar ó distribuir allí figuras alegóricas, el arte cristiano se abre senda más poética, más verdadera y fecunda. Pinta primero ó esculpe delante de ese pórtico figuras históricas verdaderas; y luego se complace en agruparlas, dentro de un cuadro, en larga serie de escenas interesantísimas y diferentes entre sí, pero todas encaminadas á inculcar en el hombre religioso un pensamiento noble, fijo y constante, procurando atarlas, como ramillete de flores, con el lazo sutil de símbolos y misterios. Entonces se empeña y decide la última lucha entre el arte sensual que muere y el espiritual que nace, iluminando aquél á éste, en medio de la batalla, con el antiguo resplandor de su grandeza. Y como el arte vive de la forma, herida ésta de muerte, el arte desaparece poco á poco. Por éso, cuanto más romanas parezcan las esculturas, estímense más primitivas; cuanta más sea su rudeza, júzguense por de menor antigüedad.

Al primer tiempo del arte cristiano independiente, corresponde el toledano sarcófago de Pueblanueva, esculpido entre los años 211 á 222.

Mas cuando treinta ambiciosos capitanes sublevaron los treinta ejércitos de Roma contra Galieno, en todo el orbe de la tierra, y se nombraron emperadores á sí mismos (262), ya no se hallaba ni un pintor ni un escultor dignos de ese título en parte alguna. Y sin embargo, veintidos años después (284), sorprende que pudiese Diocleciano dar vislumbres de elegancia y buen gusto á sus palacios y termas de Espalatro, en Dalmacia, aunque afeados con pilares y columnas que inmediatamente sostienen los arcos. Esa licencia de antiguo concedida á pintores y escultores, negábase hasta allí para los arquitectos, que en sus obras han de atender á la solidez real y aparente.

Supongo del año 289 poco más ó menos el sarcófago de Hellín, donado á nuestra Academia de la Historia.

Extrémanse aquellos defectos imperando Constantino y sus hijos: el arte romano se torna plateresco, si vale esta expresión; decae visiblemente. Ni por descuido el escultor deja ya de desbastar y preparar las figuras, valiéndose de trépanos ó brocas en los oscuros y sitios muy entrantes; de soportes, para dar firmeza á lo aislado ó muy saliente; y de ranuras largas, someras ó profundas, rectas ó en ondas, para indicar los pliegues y ropajes y aun el bullidor torrente de las aguas. Pretende conciliar la forma antigua y la idealidad moderna dentro de un nuevo sistema de composición, y flaquean entonces la inspiración y el ingenio, falta el bien adestrado estudio que sabe modelar y huir de las proporciones bárbaras y violentos escorzos, y que se aviene mal con la timidez y el acompasamiento.

Al año 312 tocan los dos sarcófagos de la basílica y monasterio de Santa Engracia de Zaragoza; y al de 330 se han de atribuir los de Astorga, Gerona y el mejor de Layos, hermanos todos en el espíritu y composición, pero ¡cuánta belleza no dejan á veces que desear en la forma!

Durante el siglo IV se ven admirables destellos de tradición arcaica en la nueva composición, y de ello son testimonio insigne las preciosas urnas sepulcrales de Junio Basso y de Probo y Proba, labradas en los años 359 y 395, que en Roma guarda la basílica de San Pedro. Pero la decadencia del arte ha llegado, y aun fuera de la Ciudad eterna se ha consumado ya: el sentimiento de lo materialmente bello desapareció cuando se quisieron ajustar á las antiguas reglas plásticas las nuevas ideas del cristianismo; el escultor cincela ya por receta, y ya no hay artífices, sino artesanos.

Pertenecen á la última década del siglo IV, así el arca sepulcral de Mérida, con el crismón dentro de una láurea, como el sarcófago estrigilato descubierto en la ciudadela de Valencia. El cual ostenta, por bajo de la láurea y el monograma de Cristo, la cruz engalanada con piedras preciosas, y á su pie á un lado el cordero y á otro el ciervo, en ademán de aguardar el manjar y la vida, del árbol de la Cruz; y sobre los brazos de ella, sendas palomas.

El segundo sarcófago de Layos, que por compra adquirió la Academia de la Historia, se ha de colocar entre las últimas y rudas obras de la moribunda escultura sepulcral en España (408).

Al poner el pie en ella los vándalos y demás bárbaros del Norte, en el aciago día martes 28 de Setiembre de 409, se pierde y hace añicos, no digo el cincel de Fidias y Policleto, sino los cristianos cinceles de Carpóforo, Severo, Eutropio, Mecio y Victorino. Desde esa hora, solamente se labran arcas de tosca piedra, sin boceles ni adornos; y sobre la tapa se escribe, por ejemplo, el nombre de Paula ó de Cervela, damas esclarecidas, siervas de Cristo, que mueren en Sevilla por los años 544 y 562, ó los de Nigrino y Sefronio, santos Obispos de Arcabrica, de los cuales falleció el segundo en 550; se pone sobre la losa el monograma de Cristo y el A y Ω; ó se llama siervo de Dios al católico fiel, para no confundirle con el herético arriano. Días llegarán en que reaparezcan juntos, estrecha y amorosamente enlazados, el ideal y la forma artística más bella, y en que á los siglos de hierro sucedan los de general é incontrastable fé, de imperecedera memoria.

En resolución, á suponer decididamente escultura del primer tercio del siglo IV el SEPULCRO DE ASTORGA, me lleva el estudio comparativo de los sarcófagos cristianos, así de Italia como de España y Francia. Ordénolos y clasifícolos con la ayuda eficaz de los que tienen fecha conocida ó muy aproximada, y procuro no perder de vista un instante ni la transformación y decadencia artísticas, ni de qué manera y á qué sazón van apareciendo y combinándose ciertas y determinadas representaciones bíblicas, desde una ó dos figuras puestas en el intercolumnio de un pórtico, hasta grupos de ellas enlazados entre sí y formando al parecer una sola escena, cuya unidad consiste en el pensamiento religioso y capital de todo el relieve.

Atribuyo al mismo tiempo que el SARCÓFAGO DE ASTORGA, el de Gerona y el primero de Layos; precédelos en una centuria el toledano de Pueblanueva; en media casi el de Hellín, y en cerca de veinte años las dos urnas zaragozanas. Pero como posteriores en dos tercios de siglo á la ASTURICENSE, califico las de Mérida y Valencia; y todavía más la segunda de Layos.

En el SARCÓFAGO DE ASTORGA poseemos, pues, un monumento precioso, histórica y artísticamente considerado; pero no un prodigio de la clásica antigüedad, como creyeron el insigne cronista Ambrosio de Morales, y el fogoso historiador de los *Recuerdos y bellezas de España*.

¿Es española, ó romana esta escultura?

Ai posteri
l'ardua sentenza.

Sin embargo, constando que residieron en España artífices griegos y romanos, que siempre el ingenio español ha producido bellas obras de arte, y que las piedras de no pocos de nuestros antiguos monumentos se deben á conocidas canteras de nuestro suelo, estimemos de arte español el SARCÓFAGO DE ASTORGA.

¿Hízose para guardar santos y venerados despojos? Preséntensenos datos como los de las urnas de Zaragoza y Gerona. Hubo en Roma talleres de sarcófagos paganos y cristianos, labrados ricamente y de varias clases, á elección del comprador. Los artífices, cual es de suponer, los hacían también de encargo, dado el asunto por los mismos compradores. Generalmente, el escultor disponía de su propio ingenio las escenas evangélicas de la redención prometida y del Redentor operante y milagroso; y en el centro de la composición solía dejar preparada, ya de cuerpo entero, ya en busto dentro de elegante clipeo, una figura á quien convertía luego en retrato del difunto. Hánse hallado muchas en esbozo, sin concluir, indicadas no más las líneas principales del rostro, porque el cincel aguardaba que se le mandase ejecutar un verdadero retrato, y dar á aquel bulto el mismo aspecto, la propia fisonomía, la misma expresión de la persona cuyo cuerpo había de yacer en el sepulcro.

Permítaseme ya concluir discurriendo sobre la circunstancia de haber parecido éste de ASTORGA, no en la ciudad, sino á dos millas al Oriente, en el pueblecito de San Justo de la Vega.

«Nuestros mayores, decía Ciceron *(Philip.* IX, 6) decretaron estatuas á muchos, sepulcros á muy pocos. Perecen

aquéllas con el tiempo, con el frenesí de la plebe, por accidentes naturales; sagrados éstos, viven asidos á la tierra. y fuerza ninguna los puede mover ni destruir. Así es que mientras todo perece, la vejez santifica más y más los sepulcros.» Para hacerlos duraderos contribuyó no poco el hallarse á distancia de las poblaciones y de los tumultos civiles, en obediencia de aquella Ley de las Doce tablas *Hominem mortuum endo urbe nei sepeleito, nêve urito*, que menciona Ciceron (II *de Leg.* 23), estimándola dictada no como en beneficio de la religión, sino de los pueblos y de los mismos sepulcros. La excepción en nada contradice la regla: á las Vestales dejaba de comprender aquella Ley; y Publícola, Tuberón, y la familia Claudia tuvieron sepultura en el Capitolio de Roma. Cuanto á España, es seguro haber seguido la costumbre helénica de alejar de las poblaciones los cadáveres, mucho antes de la dominación romana: ó por respeto al capitolio, alcázar ó fortaleza *(urbs, oppidum)* de la ciudad. ó por otras muy obvias consideraciones.

De hallarse lejos de poblado las grutas y asilos de la muerte supieron aprovecharse los primeros cristianos. Publio Licinio Valeriano Augusto (253—260). el noveno desde Nerón entre los sañudos perseguidores del nombre de Cristo. prohibió á los fieles poner el pie en los cementerios, que asimismo distaban mucho de los sitios que elegian para sepultura los gentiles (1). Diocleciano (284—305) habia extremado la Ley de las Doce tablas; pero con la paz de la Iglesia labráronse cementerios próximos á las ciudades, y muy pronto vinieron á invadir el templo los despojos humanos. Constantino dió el primer ejemplo. Graciano, Valentiniano II y Theodosio (375—395) trataron de restringir semejante licencia; y el rey de los ostrogodos Teodorico (475—526). promulgó edicto, mandando que el que enterrase un cadáver dentro de la ciudad, perdiese la cuarta parte de su hacienda. «Nadie piense (decía Theodosio) que las moradas de los Apóstoles y de los Mártires han de concederse á los cuerpos de los hombres.» Igual reflexión hubo de ocurrir á los padres del primer concilio bracarense (Astorga reconocía por metrópoli eclesiástica á Braga, capital civil de Galicia). tenido á 1.° de Mayo de 561, dominando allí los suevos. El canon XVIII prohibe, sin distinción ninguna enterrar dentro de las iglesias. consintiéndolo por defuera. en casos muy extraordinarios, cerca de los muros de las basílicas; y previene que el lugar propio de los cadáveres es el cementerio. «Si las ciudades, por su decoro y por antiguo fuero no consienten que dentro de murallas se entierren cuerpos de corrupcion. ¿cuánta mayor reverencia no se debe al lugar santificado por las venerandas reliquias de los Mártires?»

No pudo pues dentro de Astorga. contener nuestro SARCÓFAGO los mortales despojos de la persona para quien fué adquirido; ni estar dentro de una alquería. de un monasterio, de una iglesia. en San Justo de la Vega. Si allí existió alquería ó castillo sobre la vía pública de Astorga á Tarragona, es verosímil que á su amparo se labrase el conditorio, cripta ó panteón á que perteneció tan bella urna, en los últimos días en que imperó el gran Constantino.

Perdóneseme que insista una vez y otra en mis opiniones sobre el antiguo arte cristiano español, por el deseo de que propios y extraños estudien nuestros monumentos, de propósito, en busca de la verdad y sin espíritu de escuela. —Madrid 25 de Noviembre de 1875.

(1) Eusebio de Cesarea, VII, 10.

ÍNDICE

SEGUN EL ORDEN EN QUE SE HAN PUBLICADO LAS MONOGRAFIAS DEL TOMO VI.

ÍNDICE DEL TOMO VI

SIGUIENDO EL ÓRDEN CIENTIFICO ESTABLECIDO EN LA INTRODUCCION DE ESTA OBRA.

SECCION SEGUNDA.

TIEMPOS HISTÓRICOS.

I.

EDAD ANTIGUA.

A.

BELLAS ARTES.

1.º

ARTE PAGANO.

ESCULTURA.

NUMISMÁTICA.

ARQUITECTURA, ESCULTURA Y CERÁMICA.

2.º

ARTE CRISTIANO.

ESCULTURA.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

EPIGRAFÍA.

(1) En los epígrafes de algunas planas de esta monografía, se puso por errata material «Edad-media.»

II.

EDAD MEDIA.

A.

BELLAS ARTES.

1.°

ARTE CRISTIANO.

ARQUITECTURA Y ESCULTURA.

Páginas

ARQUITECTURA Y PINTURA.

ESCULTURA.

ESCULTURA Y PINTURA.

NUMISMÁTICA.

PINTURA.

CONSTRUCCIONES CIENTÍFICAS.

ARQUITECTURA NAVAL.

INSTRUMENTARIA CIENTÍFICA.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

1.°

ARTE CRISTIANO.

ORFEBRERÍA.

EPIGRAFÍA.

PALEOGRAFÍA.

2.°

ARTE MAHOMETANO.

PINTURA EN MATERIAS TEXTILES.

ORFEBRERÍA.

CERÁMICA.

ARTES CRISTIANO Y MAHOMETANO.

MUSIVARIA Y CERÁMICA.

EDAD MODERNA.

A.

BELLAS ARTES.

1.°

ARTE CRISTIANO.

PINTURA.

EDADES MEDIA Y MODERNA.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

ETNOGRAFIA.

B.

ARTES INDUSTRIALES.

MOBILIARIO.

CERÁMICA.

ÍNDICE ALFABÉTICO DEL TOMO VI.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

G.

H.

CH.

I.

J.

K.

L.

LL.

M.

N.

O.

P.

R.

S.

T.

U.

V.

PLANTILLA PARA LA COLOCACION DE LAS LÁMINAS DEL TOMO VI.

NOTA. En la plantilla para la colocacion de las láminas del tomo v se olvidó incluir la que lleva por título Portada de la Casa del Callon en Granada, lámina que debe colocarse en aquel tomo, pág. 445.

